

لا حدود للطموح !

إن علامات .. التي بدأت قبل عشر حجج بنحو مائتي صفحة ، ترفع صفحاتها اليوم .. إلى ثلاثة أضعاف . ونحن نرد هذا النجاح والتطور والاستمرارية .. إلى توفيق الله عز وجل . ثم إلى الإصرار على الماضي قديماً .. نحو الانقاء المعرفي ، لأنه عنوان التطور والأداء والإنجاز ! وما كان لنا أن نزع أننا نطمح في تحقيق المزيد من الآمال وهذه الاستمرارية ! وقد أصبحت علامات .. في وقت غير طويل ، يسعى إليها ، ويبحث عنها ، وتصلها بحوث الكاتبين في الوطن العربي كله - إن الله لذو فضل على العالمين - .

وأريد أن أنقل إلى القارئ العزيز .. إلى أن العدد القادم - بمشيئة الله -، سيكون للبحوث .. التي التأمّت في النادي ، في الثلث الثاني من شهر أكتوبر 2000 ، شهر رجب 1421 هـ ، وعنوان الملتقى كان : " قراءة النص " ، شارك فيه نحو "25" باحثاً .. في مختلف فنون المعرفة ، وكان شطر من ذلك الملتقى عن الأستاذ الدكتور - عبدالله الغداسي - ، وتوجهه المعرفي ، فكتب المنتدون بحثاً مختلفة المحاور والاتجاهات .

إن كل ما ألقى في الملتقى .. سيكون في علامات '39' ، الذي سيصدر إن شاء الله في نهاية شهر مارس - آذار - 2001 ، ومطلع شهر محرم الحرام 1422هـ .

إننا في النادي الأدبي الثقافي بجدة ، رأينا أن نشرك قارئنا العربي .. في الوقوف على ما تم في ذلك الملتقى ، الذي شارك به نادينا .. بمناسبة اتخاذ - الرياض - عاصمة للثقافة .

إننا نجدد العهد مع قارئنا العزيز .. أن تكون في مستوى المسؤولية تطلعا وإنجازا واهتماما بالمعرفة حيثما كانت ، لأن التجديد من طبيعة الحياة ، ولأن الحياة عمل وسعي وعطاء وإنجاز . سائلين الله العون والممداد . وإلى مزيد من التطلعات المعرفية .. التي تحقق نجاحا وارتقاء إلى حياة أفضل وأجدى ، بمزيد من الالتزام الحقيقي نحو غد .. أجمل وأكمل . والله المستعان .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

رئيس التحرير

مقدمة في فقه

اللغة العربية !

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

عبدالفتاح أبو مدين

قال الله تعالى : " ولو جعلناه قرآنا أعجميا لقلوا لولا فصلت آياته ، أعجمي وعربي ، قل هو للذين آمنوا هدى وشفاء ، والذين لا يؤمنون في آذانهم وقر وهو عليهم عصى أولئك ينادون من مكان بعيد " .

سورة فصلت - آية - 44 - .

إن عنوان هذه المقالة .. هو اسم كتاب ، ألفه لويس عوض ، ونشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب ، في عام 1980 ، ويقع في أكثر من ستمائة صفحة . وقد اعترض - الأزر - على هذا الكتاب ، لأنه يسمي إلى العربية .. وإلى تاريخها ، وينسبها إلى غير أهلها .. وإلى غير جذورها ؛ ويقول إنها من جذور " الهندية الأوروبية " ، دون أدلة معتمدة ، وإنما من خلال اجتهادات ، ترد جذور الكلمات إلى لغات شتى : يونانية ولاطينية ، وإنجليزية وألمانية وإسبانية إلخ ؛ وكذلك فيه الكثير من المغالطات التاريخية والإساءة إلى الدين وإلى أنبياء الله ، كما سنرى ١ . إن تدخل الأزر الشريف .. أوقف توزيع هذا الكتاب المسموم . وليس هذا المؤلف .. أول طعن في الإسلام ولغته ، فقد كانت له سابقة .. من هذه المساوئ ، التي يسعى إلى دسها أعداء الإسلام وعقيدته ورموزه ولغته .. لغة الكتاب العزيز! وقد تصدى الأستاذ المحقق محمّد محمود شاكر رحمه الله إلى مزاعم هذا المفتري ، ففندها في مؤلفه القيم : " أباطيل وأسمار " ، وأجمله بالحجة والأدلة الدامغة ، ولويس عوض - عليه من الله ما يستحق - ، ليس بدعا ، فهو من شرذمة قليلة .. في العصر الحديث ، تصدت للعربية ، التي ظلت تصارع الزمن ، قوية متجددة منتشرة . مما غاظ أعداءها سعيًا في أن تذهب وتمحي

وتذوب كما ذابت لغات ، كاللاتينية واليونانية ، فكيف تبقى العربية ، حية.. قوية ، لا تنهن ولا تتراجع ، ذلك أنها باقية بقاء الكتاب العزيز .. الذي قال الله في منته : " إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون .

لقد دعا أعداء العربية ، كما صنع " أتاتورك " في تركيا عام 1928 إلى أن تكتب اللغة التركية بالحروف اللاتينية ، ومن الشمال إلى اليمين ، فكان له ما أراد ، وفرض على شعبه القبعة أو البرنيطة ، بدلاً من (الطربوش) ، الذي يعدّ زياً تراثياً قومياً للأتراك ، يستعمل كغطاء للرأس ، غير أن محاربي العربية وشانينها .. باعوا بالفشل والخذلان المسبين ، حين دعوا إلى أن تكتب العربية بالحروف اللاتينية ، كما صنع أتاتورك ، لأن اللغة العربية حمايتها في داخلها وسندها القرآن والسنة ، عماد الأمة المسلمة في تشريعها وعقيدتها ، فحماها الله .. من التبديل والتحريف ، لتبقى تغيط الكفار والمنافقين والحاقدن عليها ، رغم أنهم يمارسون ما يكتبون بها ، وبياناتها الناصع المبين .! ولست أدري ، لماذا يحاربها كارهوها ، وقد أجادوها واتقنوا التعبير بها ، وأغراهم بيانها المشرق .. فأحسنوا اتقانه ، وأخذوا في دروسهم وحجاجهم وخصومتهم الكلامية ، يتباهون بغصاحة لغة الضاد ، ويصولون ويجولون بمعطيات بيانها ومعانيها وجمال تعبيرها ، ومع ذلك يكرهونها ، وقد أحسنت إليهم ، فكان جزاءها .. جزاء سنمار!؟. وهم قد كرهوها ، لآلهم كرهوا الإسلام وأهله ، رغم أن الإسلام هو السلام ، ولكنهم يريدون الحرب . والإسلام قوة باقية إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها . فهو إذا لم يجد من يسالمة ، فإنه قوة في الحرب ، لصد أعدائه ، وذودا عن حياضه ، ليظل مهيبا ، دفاعا عن الحق ، وردعا للظالم . قال تعالى :
"وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ."

وإذا جنح أعداء الإسلام إلى السلم ، قاله أمر عباده في خطاب

لرسوله .. في قوله تعالى : " وإن جنحوا للسلم فاجنح لها وتوكل على الله " .

إن المقدمة .. في هذا الكتاب الكبير حجماً ومساحة ، قديمة الجدوى ، لأن محتواه .. تجميعات وإرهاصات تخمينية متناثرة ، يزعم جامعها في فصولها الاثني عشر ، بكلمات من لغات شتى قديمة .. أنها أصل اللغات ، ومن تلك الأصول كما زعم " الهندية الأوربية " ، وأن العربية مشتقة منها ، ونتاجة عنها . ونحن نقرأ تلك الألفاظ .. التي قدمها واستشهد بها ، لا نجد أي رابط ولا قرابة مع لغتنا ، التي هي لغة الكتاب العزيز والسنة المطهرة ، ونحن نعتز بها وبالانتساب إليها ، لخصائص أخرى بجانب أنها لغة دستورنا السماوي ، فهي اللغة الشاعرة ، كما سماها الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد رحمه الله ، نعم لغة عذبة ، غالية ، لغة مشرقة ، كأنها ضياء يملأ الكون جمالا وبهاء وعزة . ولا أدل على قيمها وروعيتها .. من رائعة شاعر النيل حافظ إبراهيم رحمه الله .. على لسان اللغة العربية التي مطلعها :

رجعت لنفسي فاتهمت حصاتي وناديت قومي فاحتسبت حياتي
رموني بعقم في الشباب وليتني عقلت فلم أجزع لقول عداتي

إنها تبث حالها .. في ذلك النسيج الرائع ، الذي وفق إليه الشاعر الكبير المجيد . وما أجمل قوله ، على لسان لغتنا الخالدة :

وسعت كتاب الله لفظا وغاية وما ضقت عن أي به وعظمت
فكيف أضيق اليوم عن وصف آله وتنسيق أسماء لمخترعات

وقوله :

أنا البحر في أحشائه الدر كامن فهل سألوا الغواص عن صدفاتي

ولن تبلى ، العربية إن شاء الله ، ذلك أنها باقية ما شاء الله أن

تبقى ، وإن كان لسان حالها يردد مهموما في حسرة .. من تقصير ذويها في الاهتمام بها والحفاظ عليها .. وجعلها في أوائل اهتماماتهم .. دراسة وتعاملا وحفظا ورعاية ، فهي كائن حي ، وملك للأمة العربية والإسلامية ، خليفة أن تقدرها حق قدرها وتنميها وتشيد بها في المحافل ، اعتزازا بقيمة .. عز من اعتر بها .

| | |
|-----------------------------|---------------------------|
| أبهجرني قومي عفا الله عنهم | إلى لغة لم تتصل برواة |
| فيا ويحكم أبلى وتبلى محاسني | ومنكم وإن عز الدواء أساتي |
| فلا تكوني للزمان فأنسي | أخاف عليكم أن تحين وفاتي |
| أرى لرجال الغرب عزا ومنعة | وكم عز أقوام بعز لغات |
| أتوا أهلهم بالمعجزات تفننا | فيا ليتكم تأتون بالكلمات |

إن هذا الكتاب ، الذي يزعم صاحبه .. أنه " مقدمة في فقه اللغة العربية " . أقول في غير احتياط ، أن ليس فيه شيء مما يسمى مقدمة وفق التعبير العلمي ؛ وليس بالتالي فيه شيء من " فقه العربية " . ولكنه تجميع ألفاظ من مصادر شتى ، إن كانت تعنى بلغات شتى ، فليس العربية منها في شيء ! ولعل جامع هذه الألفاظ المتناثرة والمتناثرة ، عنى بها كاتبها يوم كان يحضر رسائله الدراسية في اللغة الإنجليزية في بريطانيا ، فأراد أن يشارك بعض قومه .. الذين تصدوا للغتنا العربية ، ليحطوا من شأنها ، من خلال حريهم لها ، لعظم وعنه معهم يظفرون بشيء مما يحطمون به للنيل من هذه اللغة الشامخة ، لأن بقاءها يغيظ أعداءها وما أكثرهم ! . غير أن المكر السيء لا يحيق إلا بأهله ، كما جاء في الكتاب العزيز . فماذا قدم - لويس عوض - ، في كتابه .. الذي أنشأه للقارئ العربي ؟ سنرى " عجره وبجره " من خلال الوقفات المتتابعة ، لأن الكتاب ليس فيه شيء يعتد به أو يعتمد عليه ، فمحتواه ألفاظ شتى ، من سفاسف ، يحاول جامعها أن ينسبها إلى شعوب

الأرض، ومنهم أهل الضاد ؛ و - نحن - المسلمين العرب ، والهدف هو.. الإساءة إلى لغتنا وتسفها ، لأنها في رأيه وخياله المريض ، لغة من اللغات ، التي بادت ، أو التي تغيرت .. بعد اندثار الجذور القديمة .! ولويس عوض ، فيما يكيد لرموز المسلمين ولغة كتابهم العزيز ، ينطبق عليه قول الحق سبحانه وتعالى : " الذين ضل سعيهم في الحياة الدنيا وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا " . إن مؤلف هذا الكتاب .. رجل غير مختص فيما جنى إليه ، فماذا ياترى هو قائل ، سوى أن يظهر فشله الذريع ، لأنه تجنى على نفسه ، بتجنيه على العربية ، ففضحه الله ، وحقاق به ما استهزأ به . وصديق الله القتال : " ولا يحق المكر المنيع إلا بأهله " .

إن كتاب لويس عوض هذا ، لم يتج لي شراؤه .. إبان ظهوره بعد نشره عام 1980 . ولكن بعد سنوات ، وقد قرأت شيئا مما كتب عنه . سألت أختي أديبا عزيزا فاضلا من مصر .. البحث لي عن نسخة من هذا الكتاب لمطالعة ، ولطه يدرك أن الكتاب اختفى .. بعد منع تداوله ، فأفضل مشكورا بأن قدم إلي نسخة ، وقد شكرته يومئذ ، وإني أشكره اليوم مجددا ، حيث أتاح لي الوقوف على ما فيه من أوهام وأباطيل .. سددها إلى لغتنا الحية .. لينال منها ، وما هو بقادر .. ولو اجتمع له الإنس والجن ، لأن الله حافظ لغة كتابه ، بفضله ومنه ، ما بقي في الأرض دين الله الخالص ، وهو باق بإرادة الحي القيوم إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها .!

إن فقه أي علم .. زبدته وسنامه ، وإن الذي يتصدى لفن أو علم أو شيء من المعارف ، يشترط أن يكون من أهل الاختصاص والعلم به ، وإلا فإن ما يعرضه قول مردود عليه ، لأنه ليس من أهل الذكر والاختصاص .. الذي زج نفسه فيه ، ليقتي ويخمن ويقول بغم مليء

معرفة من ثقافة ما تعلم ودرس وتخصص 1. وإذا لم يكن كذلك، فإن الرد البدهي عليه :

إذا لم تستطع شيئا فادعه وجاوزه إلى ما تستطيع

لكن الدكتور - لويس عوض - ، أقحم نفسه في علم لا يحسنه 1. وإذا كان يستطيع بعض القول .. في بعض اللغات ، من خلال دراسته واطلاعه على جذورها خلال درسه للإنجليزية ، فما شأنه والعربية ومحتدها ، وهو ليس من أهلها .. على الأقل دراسة وتخصصا ؟! ما شأنه وما لا يحسن ؟ وأين الفقه الذي عنى ؟ . ثم نر شيئا مما جاء في عنوان الكتاب ، إلا تلك التجميعات المبعثرة من كلمات " لعلها " من مصادر شتى ، أشبه بالمرقعات المتقاطعة .. التي يتسلى بها قراء المجلات والصحف السيارة!.. فأين الفقه ومدخل الفقه ؟ . والكاتب لا يستطيع أن يفتي في فقه اللغة الإنجليزية .. التي درس وتخصص فيها ، ذلك أن فقه اللغة دراسة متخصصة عالية ، لأنها كما أشرت ألفا زبدة وسنام أي علم أو فن من الفنون ؟ .. أقول مرة أخرى : ما شأن لويس عوض وعربيتنا وأصلها وفصلها ، وهو ليس منها ولا من أهلها والمعنيين بها، سوى أنه الفضول ، أو الغرض والمرض ومكر السوء .. الذي لا يحق ^{للإيهام} إلى بأهله ، عليه وعليهم دائرة السوء 1.

أمة أمية 1.

بداية كتاب لويس عوض ، عنوانها : " العرب ولغتهم " ص 5 . وفي ص 7 يقول : فالمعلومات عن شمال شبه الجزيرة العربية ووسطها نادرة قبل القرن الثاني ق.م . ويبدو أن حضارتها كانت في الأكف الأولى ق.م متخلفة عن حضارة جنوب شبه الجزيرة حيث كانت

مملكة سبأ ومعين وقتبان ، وعن حضارة الهلال الخصيب الملتف من العراق إلى الشام الكبير على الساحل الشرقي للبحر المتوسط . ويتابع قوله بأن "العرب إذا أمة حديثة نسبياً إذا قيست بمن جاورها من الأمم . وهذا غير صحيح ، ويمكن الرد عليه بنصوص التاريخ القديم! ونحن عادة نؤرخ للحضارات ببداية عصر التدوين واستعمال الأبجدية " .

ولست أدري ، أهو تجاهل من الكاتب .. أم جهل منه ، أن العرب كانوا أمة أمية ، لا تقرأ ولا تكتب . هذه مسألة خلافية لأن هناك ذكراً في القرآن الكريم لأدوات الكتابة كالقلم والقرطاس والمداد .. كما وجدت صحائف ونقوش مكتوبة والحديث طويل . والكاتب العزيز ، وقد قرأه لويس عوض ، حيث يقول القرآن: " هو الذي بعث في الأميين رسولا منهم يتلو عليهم آياته " إلخ . إذا فإن التأريخ ببداية عصر التدوين، مبدأ لا يعول عليه في تجاهل ظهور الأمة العربية - الأمية - ، لأن ذكرها مثبت ومؤكد في مصادر التاريخ ، وأكبر شاهد وأصدقاه القرآن الكريم . إذا .. فإن بدءاً لتاريخ الأمة العربية بنحو ثمانمائة سنة قبل ظهور الإسلام لا يعول عليه ! ذلك أنه سبق ذلك بقرون ، ونحن نعلم أن إسماعيل بن إبراهيم الخليل عليهما السلام ، تزوج من جرمهم حين سكنت مكة وتعلم منها العربية . وإسماعيل ينتمي إلى الألف الثانية قبل الميلاد ، أي "1700" . والكاتب نفسه يثبت في ص "8" من كتابه أن " بعض العلماء يرجح أن معظم سكان النبط كانوا يتكلمون لهجة من اللهجات العربية ، وخرجت الأبجدية العربية المعروفة بخطها المعروف . وفي الهلال الخصيب قبل الميلاد بقرون في مملكة الزباء أو زينوبيا .. من يتكلمون الآرامية أو من يتكلمون العربية " .

ويأخذ هذا الكاتب في الدس ، وهو مسلك المنحرفين الضالين ، فيقول من خلال حديثه في الدس والتشكيك والافتراضات والتخمين ، في

ص 9 "عن العرب - العاربة - ، وهم أهل جنوب الجزيرة العربية ، وعرب مستعربة ، وهم أهل الشمال. "إن عرب الشمال من أجناس كانت غير عربية ثم استعربت ، أو أنهم مولدون من العرب ، وغير العرب . وعلى كل فإن عرب الشمال المستعربة ، ينسبون أنفسهم إلى إسماعيل ابن إبراهيم الخليل عن طريق عدنان ومضر . ومقولة "العرب العاربة " و"العرب المستعربة " من صنع اليهود وهي أول ما وردت في سفر التكوين ، ثم تسَلَّت إلى بعض أعلام المؤرخين ، ولم يذكر هذه المقولة من المؤرخين العرب المسلمين سوى البلاذري وابن الأثير وابن خلدون . وإذا سلَّمنا بمقولة "العرب المستعربة " فمعنى هذا أن نبينا عليه الصلاة والسلام ليس عربياً (والقرآن يقول إنه عربي) لأن النبي صلى الله عليه وسلم من أبناء إسماعيل عليه السلام (وإسماعيل هو جد العرب المستعربة وليس عربياً أصيلاً كما يقول أصحاب هذه النظرية) . ثم يأخذ الكاتب المنحرف في العبث .. شأنه شأن لداته الكارهين للعروبة والإسلام . كقوله : " وفي روايات أنهم من عدنان ومضر دون ذكر إسماعيل " . أي العرب ، إنه نمط من الدس والتشكيك والبحث المكشوف السخيف .

إن أكثر فصول كتاب لويس عوض ومحتوياته ، لم يعن بسوى - الصوتيات - . عبر لغات شتى ، منها لغتنا العربية ، فهل هذا هو فقه العربية .. الذي يريد لويس طرحه وتقديمه كدراسة للعربية ؟ . ثم ما شأن أقام لغات شتى ، ليقول بزعمه إنها والعربية من جذور واحدة أو متقاربة ، ليمحو بهذا الزعم المكشوف ، وعمله المدسوس كيان العربية كلغة ، وما هو بقادر ، ونقول له : هيهات! . ولقد حاول غيره من قبله ، وسيحاول آخرون بعده .. أن يغمزوا ويلمزوا لغتنا ، لغة الكتاب العزيز ، غير أن فشل كيدهم سيكون المحصلة لكل هذه المحاولات الفاشلة الباطلة ، وسيظل المسلمون كلُّما حاول مغرض النيل من هذه اللغة

الشامخة .. ترديد قول الحق سبحانه: " ولا يحق المكر السيء إلا بأهله "1.

إن هذا الكتاب المزعوم ، لن يكون سبيلا إلى العربية ومقدماتها ودرسها ، ولكنه كشكول عريض ، يعنى بشيء من الصوتيات في لغات العالم وجذورها عبر تاريخها الطويل ، وما العربية إلا ستار ، قد أقحمت للإيهام .. من أجل النيل منها ، لأنها أغاظت وتغيط أعداءها وشائليها ، جسدا من عند أنفسهم ! وبفضا لها ؛ وليزيد الإيهام عند لويس عوض .. ومن ينحو نحوه ، فإنهم يكتبون بها ويتحدثون ، حتى يقال إنهم من محبيها وأهلها ! إن كتابا يكتب بهذا العنوان الزائف .. لمن ورأه الدس والكيد ، للإساءة للعربية وأهلها ، بأساليب وقحة ، لأن كاتبها لا يستحون ، لذلك فهم يفترون ، ويقولون عنها الزور والبهتان ، لأنهم مبغضون لها ، وحاقدون عليها ، ذلك أنهم أشد الناس عداوة لها 1. إن في هذا المعرض الذي قدمه لويس عوض في كتابه الكثير من التخمين والافتراضات ، كقوله في كثير من الصفحات : وأقرب في ظني ، ص 158. وربما وجدنا ، وربما أعانتنا هذه الدراسة ' ص 49. ' وربما مادة قرى تنتمي إلى نفس جذر ' أرح ' ص 240 . ' وهي فيما يبدو كلمة - كنود ، وكأداء العربية ' وهو يقدم كلمة ' كيء ' بمعنى - تل - أو ' - رابية - أو ' هضبة ' أو ' أكمة ' . إلى غير ذلك كثير ، ومبعوث في صفحات هذا الكتاب المضلل .. دون سند يعتد به أو مرجعية علمية ! إنسه كشكول قد يصلح إلى حد ما للذين يدرسون الأصوات في اللغات واستكافاتها ومعطياتها . ونصيب العربية .. أقل نصيب ، والهدف واضح ببن ، وهو محاولة إيهام عريض ، بأن اللغة العربية .. من هذا المختلط المتعدد ، من لغات العالم ، من خلال الكثير من التخمينات والافتراضات .. كما ينطق بذلك تفسير المؤلف نفسه ، ولا شيء سوى ذلك ! إنها قياسات وضرب أمثلة بعيدة في أكثر الأحيان والأحوال 1. وإن أي دارس جاد

لا يطمئن لدراسة غير علمية ، ذلك أنها تنكئ على الفرضيات وتقوليات مختلفة ، ينقصها الدليل والتوثيق والأدلة ، فهي إذن رصد ونقل غير أمين ، فلا يوثق به ولا يعول عليه ، من غير مؤتمن ولا حجة ١.

ومن العجب أن عوض هذا بدلل في كتابه الذي أتحدث عنه بآيات متعددة من الكتاب العزيز . وهو قد قرأه كله. وقرأ قول الحق عن نبيه إبراهيم عليه السلام : " ما كان إبراهيم يهودياً ولا نصرانياً ولكن حنيفاً مسلماً ^{وما كان} وكم ^{ربك} من المشركين ^(١) ". في ص ٩٠... " وثار إبراهيم على عبادة قومه ودعا للتوحيد وهاجر غرباً إلى كنعان مع مريديه ، وكان اسم الإله الواحد الذي عبده إبراهيم " شداي " ، أي إله "الجيل" . وصدق الله القائل : " قانها لا تعصى الأبصار ولكن تعصى القلوب التي في الصدور " . كيف يتفق لعائل أن يقول إن نبي الله إبراهيم عليه السلام : ثار على عبادة قومه ودعا للتوحيد . ثم يقول في الوقت ذاته : وكان اسم الإله الذي عبده إبراهيم - شداي - . فلو كان الذي أتى بهذين القولين المتناقضين " مجنوناً " . لعذرناه ، ولكن أن يأتي به من يتصدى لما يسميه وأضرابه دراسة في جذور لغات شتى ، وهو تجمع لمقدمات صوتيات ، وليس مقدمة في فقه اللغة العربية ١. فذلك هو الضلال والإفك والمروق .. لاسيما وأن قائل هذا التناقض الشنيع قرأ القرآن ، بدليل استشهاده في دراسته بآيات شتى منه ١. ولعل الله أراد أن يفضحه ، فقال ما قال ١.

إن الكتاب العزيز يسوق إلينا في سورة " الأنعام " تأملات الخليل، وهو يبحث عن سبل الهداية .. قبل الوصول إلى منهاج الله القويم ، فتقول الآيات : " فلما جنَّ عليه الليل رأى كوكباً قال هذا ربي ، فلما أفل قال لا أحب الآفلين * فلما رأى القمر بازغاً قال هذا ربي ، فلما أفل قال لئن لم يهْدني ربي لأكونن من القوم الضالين * فلما رأى

الشمس بازغة قال هذا ربي هذا أكبر ، فلما أظلت قال يا قوم إني برئ مما تشركون * إني وجهت وجهي للذي فطر السموات والأرض حنيفاً وما أنا من المشركين * * ونبي الله إبراهيم الذي حطّم أصنام قومه وتحداهم ، وقال كيف تعبدون ما تتحتون والله خلقكم وما تعملون * وقال لأبيه وقومه : * إني براء مما تعبدون * إلا الذي فطرني فإنه سيهدين * وجعلها كلمة باقية في عقبه * . ووضعه قومه في المنجنيق ليرموا به في النار ، وجاء جبريل رسول السماء عليه السلام .. في ذلك الموقف الجلل ، فقال : * ألك لي حاجة ، فيرد عليه بلسان الوائى بخالفه : أما إليك فلا * ولسان حاله يردد .. علمه بحالي بقى عن سؤالي * . ويأمر رب إبراهيم والسموات والأرض والكون .. فيقول : ياتار كونى بردا وسلاما على إبراهيم . وقال سبحانه : * وأرادوا به كيدا فجعلناهم الأَخْسَرِينَ * . واقرأوا جدال إبراهيم عليه السلام لأبيه - أزر - " يريد بعاطفة وحلو البنية الهداية للأب : " يا ألهي إني قد جاعني من العلم ما لم يأتك فاتبعني أهدك صراطا سويا * يا ألهي لا تعبد الشيطان ؛ إن الشيطان كان للإنسان عصيا * * ويرد الأب الذي لم تجد فيه سبل الهداية من أقرب الناس إليه . " قال أراغب أنت عن آلهتي يا إبراهيم ؛ لأن لم تنقه لأرجمك ؛ واهجرني مليا * * وتظل عاطفة البنية المؤمنة ، التي تريد الخير للأبوة الضالة ، فقال : * سلام عليك ، سأستغفر لك ربي إنه كان بي حفيا * واعتزلكم وما تدعون من دون الله وأدعو ربي عسى ألا أكون بدعاء ربي شقيا ^(٢) . والله يشهد ويقول : " ما كان إبراهيم يهوديا ولا نصرانياً ولكن كان حنيفا مسلما وما كان من المشركين ^(٣) . ويقول القرآن : " إن إبراهيم كان أمة قانتا لله حنيفا ولم يك من المشركين ^(٤) .

إن لويس عوض بقوله ذاك يكذب القرآن ، ويكذب على خليل

الله، الذي تبرأ من الشرك ، ووجه وجهه إلى الله ، وجهة التوحيد خالصا لربه ، فاتخذهُ خليلا ، قال تعالى : " واتخذ الله إبراهيم خليلا " (٥). فماذا نقول للويس عوض إلا ما قاله القرآن : " ألا لعنة الله على الكاذبين " (٦).

وتتوالى الاتراءات هذا الدعي ، فيقول في ص ١٣ " وفي التوراة وفي مائيتون اتفاق على أن خروج بني إسرائيل من مصر كان في عهد موسى . ولكن مائيتون يقول إن موسى كان معاصرا لخروج الهكسوس من مصر . وأنه هو الذي قادهم خارج مصر . ويقول مائيتون أن موسى كان كاهناً مصرياً ، أو على الأقل إنه كان كاهناً من كهنة مصر " .

أعجب ، كيف ينحرف رجل يكتب للتاريخ ؟ ولماذا لم يرجع إلى القرآن ليستشهد به وإن كان لا يؤمن به كمصدر مؤكد لأنه إلهي ؟ ! . ويستشهد بالتوراة المحرفة **المبهكة والمزورة** . فالقرآن يؤكد أن خروج بني إسرائيل من مصر كان في عهد موسى عليه السلام ، ويؤكد ذلك قول الله تعالى : " وأوحينا إلى موسى أن أمري بعادي إنكم متبعون " (٧) إلى قوله سبحانه : " فاتبعوهم مشرفين " (٨) إلى قوله : " وأنجينا موسى ومن معه أجمعين * ثم أغرقنا الآخرين " (٩). **حسبنا**

وضلال لويس عوض بجعله ، في القرن العشرين ، في عصر العلم ، يكذب ويتبع مصادر كاذبة جاحدة مفترية بلا دليل ، وهي أقوال لا حجة فيها! وهذا نقص وحطة في رجل يتصدر للتاريخ والحديث عن لغات عبر آلاف المسنين كيف يصدق ويوثق به ، وأمامه مصدر لا تخالطه ريبة ، ولا ينتابه شك ، وهو القرآن ، الذي قال الله فيه : " ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافا كثيرا " . وقال سبحانه فيه : " ما فرطنا في الكتاب من شيء " .

ألا يستحي عوض أن يقول عن كلام الله موسى عليه السلام

وهو - أي هذا المضلل - ينقل أباطيل تزعم أن * - موسى كان كاهناً - أو أنه كان كاهناً من كهنة مصر¹! لويس عوض الجهول ، يتصدر لتواريخ الصوتيات في لغات شتى ، ويزعم كاذباً أنه يكتب مقدمة في فقه اللغة العربية 1. فאלله سبحانه وتعالى الخبير .. يرسل رسله إلى أمهم بما برعوا فيه . فعصا موسى أبطلت عمل سحرة فرعون ، لأنهم كانوا بارعين فيه و متميزين ، ولذلك حين رأى أولئك السحرة معجزة موسى .. قالوا " آمنا برب العالمين رب موسى وهارون " ، ولم يبالوا بفرعون وعذابه ، فقالوا له حين أوعدهم بأن يقطع أيديهم وأرجلهم من خلاف ويصلبهم في جذوع النخل " . قالوا في ثقة المؤمنين الآيبين إلى خالقهم: " قالوا لن نؤثرك على ما جاءنا من البينات فاقض ما أنت قاض؛ إنما تقضي هذه الحياة الدنيا * إنا آمنا برينا ليغفر لنا خطايانا وما أكرهتنا عليه من السحر، والله خير وأبقى⁽¹⁰⁾ . وأرسل عيسى عليه السلام بالطب لياسو الأدوات التي كانت منتشرة في زمانه ، وهو يمارس ذلك بإذن ربه ، وأرسل محمداً صلى الله عليه وسلم بما برع فيه قومه ، وهي الفصاحة والبيان ، فكانت معجزته القرآن 1.

إن نبي الله موسى يُعدّ * كاهناً * عند المضللين ، لويس عوض ومن ينقل عنهم من محرفي التوراة والإنجيل ، وذلك فيما ساقه عوض إلينا من أباطيله ، ونحن العالمون من الكتاب العزيز ، أن الله جل في علاه أوحى إلى أم موسى ما نجده في مطلع سورة * القصص " .. في قوله تعالى : " نلتو عليك من نبي موسى وفرعون بالحق لقوم يؤمنون " إلى قوله تعالى : " وأوحينا إلى أم موسى أن أرضعيه فإذا خفت عليه فألقه في اليم ولا تخافي ولا تحزني إنا رادوه إليك وجاعلوه من المرسلين * فالتقطه آل فرعون ليكون لهم عدواً وحزناً⁽¹¹⁾ .! وموسى الذي قال القرآن في حقه : " ولما بلغ أشده واستوى آتيناه حكماً وعلماً "

ثم تتنالى الآيات القرآنية في سورة القصص ، حين يدخل المدينة على حين غفلة من أهلها ، ويجد رجلين يقتتلان - هذا من شيعته وهذا من عدوه - ، وينتصر للذي من شيعته على الذي من عدوه فيقتله . ثم يدرك موسى ذلك الجرم ، فيعلن أن ذلك من عمل الشيطان ، ويؤوب إلى ربه : " قال ربي إني ظلمت نفسي فاغفر لي فغفر له " (12) . ويعلم أنه لن يكون مدافعاً عن المجرمين ، بما أئتم الله عليه من الأيد والقدر . وتتكرر حاله مع صاحبه .. الذي استنصره بالأمس .. يستصرخه . فيقول له موسى - إنك لغوي بين - . وحين هم " أن يبطلش بالذي هو عدو لهما ، قال الرجل : يا موسى أتريد أن تقتلني كما قتلت نفساً بالأمس " إلى قول الحق : " وجاء رجل من أقصى المدينة يسعى قال يا موسى إن الملا يأتمرون بك ليقتلوك فاخرج إني لك من الناصحين * فخرج منها خائفاً يترقب ؛ قال ربي نجني من الظالمين " (13) . إلى أن ورد ماء مدين وسقى للامراتين ، ثم تولى إلى الظل وقال : " ربي إني لما أنزلت إلي من خير فقير " . ثم ذهب مع إحداهما التي (جاعت) إلى أبيها ، وبعد أن قص عليه القصص ، طمأنه بقوله : " لا تخف نجوت من القوم الظالمين " . وعمل أجيراً عنده ، بين ثماني وعشر سنوات .. لقاء زواجه من إحدى الامراتين .. وفق اتفاق . ويقول موسى كما في قول الحق : " ذلك بيني وبينك أيما الأجلين قضيت فلا عدوان عليّ والله على ما نقول وكيل " (14) . أهذا منطق ولغة - كاهن - يا لويس عوض .. أوجه إليك هذا الخطاب .. أنت ومن هو على شاكلتك في القديم والحديث والغد القريب والبعيد .. وكما تمنيت أن أكتب هذه المظهور ولويس عوض حي ، ليقرأ ما يفضحه ويلجمه بالحجة والبرهان . وقد لا يجدي منطق الحق .. عند الملحدين والضالين والمكذبيين ، لأنهم بعدوا عن طريق الحق والعدل والهدى !.. هذا هو موسى قبل أن

يتلقى الرسالة من ربه ، واسأل أولي الأكتاب ، وليس منهم لويس عوض ، أهذا خطاب كاهن ؟ ونحن ندرك سبيل الكهنة الدجالين والمخبولين الكذابين المفترين ، من المبحرة والمشعوذين .! إنه منطق لويس عوض عن رسل الله .. إبراهيم وموسى ومن إليهم من الأخيار .. الذين اصطفاهم ربهم . قال تعالى : * إن الله اصطفى آدم ونوحا وآل إبراهيم ، وآل عمران على العالمين * ذرية بعضها من بعض والله سميع عليم ⁽¹⁵⁾ . ولا حاجة بنا أن نتلقى من لويس عوض ، قصة موسى .. حين حل في دار فرعون ، ففي كتابنا ودستورنا القرآن .. أصدق وأوثق مما عند لويس وأساطير الأولين ، التي ينقلها إلينا ويوهننا بها أنها مصادر مستم بها . وهذا الهراء بقوله لغربنا من السذج .. الذين لا يفقهون ، والذين لم يكن عندهم كتابنا وحججنا وأدلتنا التي لا يأتيها الباطل من بين أيديها ولا من خلفها ، لأن كتابنا وحي من الله لرسوله ، الذي قال فيه : * إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون * . فليقل لويس وأضرابه من الضلال ما يشاءون ، فلن يصدقهم أحد ، لأنهم يقدمون باطلا ، والباطل زهوق بنص الكتاب العزيز . ونحن نقول : لا يصح إلا الصحيح ، والذين يغترون الكذب لا يفلحون . ولويس عوض الذي يطعن في رسل الله ويرميهم بالأضاليل زورا وبهتانا ، وهو قد قرأ القرآن لأنه يستشهد به ضد نفسه ، عليه من الله ما يستحق ، وهو : * يسمع آيات الله تتلى عليه ثم يصر مستكبرا كأن لم يسمعها ، فبشره بذاب أليم ⁽¹⁶⁾ .

إن أعداء أمتنا المسلمة ، منذ أشرق نور الهداية قبل أربعة عشر قرنا ، ما يفتلون يكيدون لنا .. حسداً من عند أنفسهم لأنهم استكثروا علينا أن نكون هداة مهتدين ، وحرموا الهداية ، لأنهم أعرضوا عن ذكر خالقهم ، ولأنهم عشوا عن ذكر الرحمن ، ففِيضَ لهم شيطاناً ليكون لهم قرينا ، وإتهم ليصدون عن السبيل ، ويحسبون أنهم مهتدون .

ويمضي في ضلاله البعيد ، طعناً في كليم الله موسى عليه السلام ، حيث ينسب إليه المزيد من الأباطيل ، فيقول في ص "12" فلما وقع بصر بنت فرعون على الطفل رقى له قلبها فأنقذته وتبنته . ونحن نقرأ في كتابنا العزيز أن امرأة فرعون هي التي دأبت عن الطفل موسى. وفي قول الله عز وجل : " وقالت امرأة فرعون قرة عين لي ولك لا تقتلوه عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولداً " ، أما الذي أنقذه بحق فهو الله ، ونحن نقرأ المزيد في سورة القصص قول الحق : " وأوحينا إلى أم موسى أن أرضعيه فإذا خفت عليه فالقيه في اليم ، ولا تخافي ولا تحزني ، إنا رادوه إليك وجاعلوه من المرسلين " فالتقطه آل فرعون " إلى آخر هذه الآيات البينات! في ص "14" ، ينقل إلينا عوض المزيد من الفرية ، عما يروى لأن أساطير صاحبه " ماثيوس " الذي يقول : " إن موسى كان كاهناً مصرياً في عهد "رع" بهليوبوليس يحمل اسم أوسرسيف". وقد بينت في السطور الآتية أن موسى عليه السلام إنسان مؤمن قبل أن تبلغه الرسالة وسقت الأدلة من الكتاب العزيز في سورة القصص. وينقل الكاتب المزيد من الأساطير.. في ص "15" عن موسى وشعب أورشليم ، فيقول: " قيل إن الكاهن الذي وضع سياستهم وشرائعهم كان بالمولد من هليوبوليس ، وكان اسمه - أوسرسيف - المأخوذ من اسم (Osiris) الذي كان إله هليوبوليس ، ولكن عندما انتقل إلى أولئك القوم تغير اسمه وسمى موسى ، بمعنى "ابن النهر" بدلاً من اسمه القديم ". وموسى : كلمة فرعونية قديمة " موسيه " معناها (الطفل)، هكذا بكل وقاحة ، وفي أواخر القرن العشرين ، ينقل إلينا هذا المفترى ، هراء ويوهنا أنه يكتب مقدمة في فقه اللغة العربية ، ينقل إلينا هذه الأضاليل ، وهو يعلم أن بأيدينا كتاباً " لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزل من حكيم حميد". أجل : " ينقل إلينا هذه الترهات عن رسول من رسل الله ! ولعل الله أراد أن يفضحه فأوقعه في شر

أعماله ، لنأثري إلى عمله فننصفه نفسا بأدلة وبراهين وحجج من الحق ، لا يزيع عنها إلا هالك .. إننا مؤمنون بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر . ومنتسكون ومصدقون لكل ما جاء في القرآن ، الوحي من السماء إلى خاتم الرسل ، محمد بن عبدالله صلى الله عليه وسلم.

ويمتد الأفق والضلال ، فيما ينقل هذا المفتري عن قنوته "ماتيتون" ، فنجد في هامش بص "16" قوله : " ومع ذلك فكل هذا لا يتفق في التاريخ مع الرأي السائد القائل بأن خروج بني إسرائيل كان في عهد منفتاح . ولكنه يؤكد أن موسى كان من مواليد هليوبوليس ، وأنه كان كاهنا في معبد "رع" . ويتساءل : هل كان موسى مصريا قاد ثورة دينية على حساب وطنه - أم تراه كان طفلا من بني إسرائيل نبت نباتا مصريا وانخرط باسمه المصري أوسيسيف في الكهنوت المصري ، وبعد أن تعلم حكمة المصريين ارتد إلى قومه ؟ على كل فإن الصورة التي يرسمها ماتيتون له هي صورة زعيم سياسي يحيك المؤامرات ويلوث يده بالدماء وليمت صورة نبي يريد أن يخلص قومه من سياط المصريين " . هذا هو وعي أستاذ .. يكتب في أواخر القرن العشرين .. لأمة متحضرة في عصر الحضارة والمدنية ، والأدلة في كل مكان ، تدحض الزعم الباطل والخلط . وقصة موسى في أصدق مصدر لا يخفي شيئا ، هو القرآن واضحة بأدلتها . لكن أعداء الرسالات الهادية ورسل الله ، ينقمون على المؤمنين .. في حين أنهم يدينون جرائم بني إسرائيل في التاريخ وإلى اليوم من فضائح بشعة وقهر وفساد في الأرض .! ولعل ما اتهم به موسى من تلويث يده بالدماء ، قصته التي قدمتها آلفا .. قبل أن يبعث ، وهو انتصاره لأحد شيعته على الذي من عدوه - فوكزه موسى فلقضى عليه - ثم أعلن كما يحدثنا القرآن ، أن ذلك من عمل الشيطان ، وطلب من ربه المغفرة فغفر له - سورة القصص ١.

وأنا أعجب من هذا - الجهيذ - ، حيث نراه في هامش

صفحتي: " 17 ، 18 " يسوق اسم السور والآيات التي تتحدث عن " فرعون " بدءاً من سورة البقرة ، ومروراً بآل عمران ، والأعراف ، والأنفال ، ويونس ، وهود ، وإبراهيم ، والاسراء ، وطه ، والمؤمنون ، والشعراء ، والنمل ، والقصص ، والعنكبوت ، ص ، وغافر ، والزخرف ، والدخان ، ق ، والذاريات ، والقمر ، والتحریم ، والحاقة ، والنازعات ، والهروج ، والفجر . ويذكر في الصفحة نفسها هامش " 2 " ، فيقول : أما بالنسبة " للعزیز " - أي عزيز مصر الذي اختار نبي الله يوسف الصديق عليه السلام وزيراً لخزائنته - ويكمل قوله : فقد ورد ذكره في سورة واحدة هي " سورة يوسف " إلخ.. ومع ذلك نراه يقول في آخر ص " 17 " .. في غير تبين ولا معرفة ، يقول : ويبدو أن القرآن يفرق بين " فرعون " و " العزيز " . فحيث الكلام عن موسى وخروج بني إسرائيل والطغيان ، فالإشارة إلى " فرعون " ، وهو منفتح ملك مصر الطيبي ، وحيث الكلام عن يعقوب ويوسف ويخول بني إسرائيل ، فالإشارة إلى العزيز ، وهو ملك الهكسوس حاكم مصر من " أفريس " . لويس عوض ، الباحث الدارس ، الذي يقدم سور القرآن .. بدءاً من " البقرة " إلى " الفجر " ، التي جاء فيها ذكر فرعون ، وسورة واحدة ، هي " سورة يوسف " .. التي تحدثت عن عزيز مصر ، يعلن حسبما نقلت ما كتب ، وهو غير مطمئن في فهمه وإدراكه ودرسه ومعارفه .. التي يزعم فيقول : " ويبدو أن القرآن يفرق بين " فرعون " و " العزيز " . ونقول له كما قال الكتاب العزيز : " فإنها لا تعنى الأبصار ولكن تعنى القلوب التي في الصدور " . هذا الكاتب قرأ القرآن كله ، من أوله إلى آخره ، بدليل أنه تتبع ورود ذكر - فرعون ، ووقف على ما يريد الوقوف عليه ، وهو يعلم أن هذا الكتاب دستور المسلمين ودليلهم وحجتهم 1. ولا يهتمي أن يؤمن به أو لا يؤمن ، ويصدق ، ويأخذ به أو لا يأخذ ولا يصدق ، ولكنه مصدر حق باق منذ أكثر من أربعة عشر قرناً ، ومع ذلك يعرض عنه ، ليسوق إلينا أساطير

الأولين ، ليخالطنا ويوهنا أنها مصادر! ويبدو لي أن لويس عوض جاهل بتاريخ مصر ، ذلك أن الأقباط القدماء في مصر القديمة كان يُطلقون على حاكمهم لقب " فرعون " إذا كان من جنسهم ومن أبناء جلدتهم ، ولقب " العزيز " إذا كان حاكمهم من الغزاة المحتلين الأجانب . وحاكمهم أيام موسى عليه السلام كان مصرياً قبطياً ، ولذلك فهو " فرعون " . أما حاكمهم أيام يوسف عليه السلام فهو من الغزاة الأجانب الهكسوس ، ولذلك فهو " العزيز " . ثم هو يعيش في بلد إسلامي .. من مصادر تشريعه القرآن ، وفيه الأزهر الشريف .. الذي يدرس فيه القرآن والسنة المطهرة والتفسير والفقه الإسلامي وتاريخ الإسلام . ومع ذلك نراه ، ويمعى جاهداً ، ليؤكد في كل حقيقة - في وضع النهار - ، ونحن المسلمين مطمئنون ومصدقون بقول خالقنا في دستورنا الخالد : " ولا يحق المكر السيء إلا بأهله " .! وصديق الله القائل : " وتراهم ينظرون إليك وهم لا يبصرون " . مع كل هذه الأدلة والبراهين ، ينساق هذا العتل إلى الباطل الزهوي ، وإن باطله لا يجد من يقبل عليه إلا الذين على شاكلته ، ومع ذلك لن يبقى ، ولا يتاح له نجاح ، لأنه فساد في الأرض ، ولأن المفسدين عاقبتهم وخيمة بأدلة الكتب السماوية ، وفي مقدمتها القرآن ، ولأن العدوان والظلم عاقبتهم وخيمة كذلك .! وصاحبنا قرأ قصص الأولين في القرآن والتاريخ ، ومنهم قارون الذي كان من قوم موسى فبقي عليهم . ماذا كانت عاقبته ؟ : " فحصبناه وبداراه الأرض ، فما كان له من قوة ينصرونه وما كان من المنتصرين " . لكنني أردد قول الحق : " فمن يهدي من أضل الله ؟ " . وكذلك كانت حال فرعون وهامان ومن إليهم من الطغاة ، الذين ضرب بهم الأمثال في الكتاب العزيز .

إن هذا الأعمى لويس عوض ، قد قرأ القرآن كله .. ومع ذلك

تسمى بصيرته ، لينقل إلينا تلك الترهات من الأساطير المفتراة ، والتي تقول إن موسى كان كاهنا حسبما نقلت مما قدم إلينا في كتابه الضاللي! ولو كان عند هذا المبطل ذرة من إتصاف وعدل ، لقال وهو ينقل ذلك الضلال المبين ، إن القرآن خاطب أم موسى ، وهو ما يزال رضيعا ، في سورة القصص بقوله سبحانه : " فإذا خفت عليه فألقيه في اليم ولا تخافي ولا تحزني إنا رادوه إليك وجاعلوه من المرسلين " . كيف يكون رسولا وكاهنا في الآن ؟ . كما قرأ لويس عوض قصة موسى كلها في سور القرآن ، عبر مراحل حياته إلى أن اختاره ربه نبيا ورسولا ! . أين العدل في النقل والحكم ، وأين الحق .. لاسيما في عصر النور ، في وسط الوطن الإسلامي ، وفي أكبر بلد ، فيه الأزهر وعلماءه ؟ وفيه كليات تدرس التاريخ القديم والحديث ، وفيه الفقه وأصول الدين! ؟ أكل هؤلاء جميعهم لا يطمون ، وملحد واحد يعرف ، ويجرؤ على بث سمومه في للعالم الإسلامي.. باسم - مقدمة لفقه اللغة العربية - ، أكثرها صوتيات ، لا علاقة لها بفقه اللغة ، وباقيا طعن في رسل الله وتاريخ المسلمين وزعماتهم ، كما صنع في كتابه هذا ، حيث ساق إلينا أحاديث الزنادقة المبطلين وترهاتهم ، لأنهم فرق ضالة مضلة . كما فعل بالطنع في رمز إسلامي .. ويعتبر تلك الأباطيل أدلة وتاريخا وإدانة لرموز الإسلام والمسلمين . ومن جهل هذا الدعي .. ظنه أن زماني فرعون موسى وعزيز مصر صاحب يوسف الصديق زمن واحد.. كما قدمت آنفا !.

ويقول لويس عوض .. في ص 20 : كذلك من حقا أن نشبهه في أن " تل العارنة " ، بالقرب من ملوى ، اتخذت اسمها من آل عمران ، أو من عمرام أبي موسى بحسب ما تقول " التوراة " التي تسمى أخت موسى أيضا " مريم بنت عمران " . ونحن نقرأ في كتابنا العزيز أن

هذه الأخوة بين موسى ومريم أخوة عقيدة وليست أخوة نسب . وعلى أي سورة يستند الكاتب للفاصل ؟ .. أعلى كتاب بني إسرائيل المحرف ، الذي غيروا وبدلوا فيه ، فلم يعد كتابا سماويا ، والقرآن الكريم يثبت ذلك في بعض نصوصه ، ونحن في غنى أن يزودنا هذا الكاتب المنحرف بنقلاته الأسطورية والتخمينية !.. وهو كذلك يعود مجدداً .. ليقول في هذه الصفحة كذبا وبهتاناً ، بأن التاريخ وعلم الآثار يحدثانه عن : أثر ثورة اخناتون التوحيدية في ظهور العقيدة الموسوية " إلى أن يقول : وهو ما يؤيد أقوال ماثيتون بأن موسى كان في الأصل كاهنا مصرياً من كهنة رع في معبد هليوبوليس " . ويمضي هذا التكرار المقيت عن نبي الله موسى ، كأن الأمر راق له في نسبة الكهانة إلى موسى ، لأنه **يرضيه ويرضيه** أعداء الله ورسله ، ويعود إلى تكرار أن ابنة فرعون أخذت الطفل موسى ، ويسميه عوض الطفل الإسرائيلي ، ويؤكد القجني رغم أنه يعرف الحق ولكنه يعيد عنه ، فيقول : وبالطبع ليس هناك تعارض بين قصة ماتنتون عن الكاهن المصري أو سرسيف الذي لجأ إلى بني إسرائيل مع أتباعه ثم تسمى باسم "موسى" ! ويدخل الكاتب الضاللي في التخمينات ، فيقول : فمن الجائز أن هذا الطفل الإسرائيلي الأصل ربي في بلاط فرعون بوصفه مصرياً متمصراً ولقن عبادات المصريين ، بل وربما انخرط في ملك الكهنة وصار كاهناً من كهنة رع في معبد هليوبوليس ولكنه كان يعرف بأصله الإسرائيلي " . هذا هو فهم ووعي هذا الكاتب الضال ، الذي عرف قصة موسى من القرآن ، ومع ذلك يذهب إلى الأساطير والتخمينات والأباطيل !.. ذلك أن - ربما - و - في تقديري - ليس منطق كاتب يتحدث في الحقائق التاريخية . وذلك حينما يقول في ص 21 : وفي تقديري أن اسم " عمران " ومشتقاته له علاقة باسم -

العصو - أو - العسرو -؟ وكذلك قوله في ص "22": ولعل بني إسرائيل هم قبائل "العصو". ذلك أن هذا ليس أسلوب دارس: لعل وربما 1. حتى إنه قال في هذه التخمينات وهو يتخبط، بحثاً عن جذور نبي الله موسى عليه السلام، وذلك في هامش ص 22: "ويبدو أن موسى الإسرائيلي أو الصوري المتمصر درس في نفس الجامعة وتأثر بنفس الفلسفة في جبل اخناتون". وهذا الكاتب الذي يعيش في عصر الحضارة والنور، في القرن العشرين، يتكئ على - التوراة - المحرفة والمبدلة، وهي قبل ذلك كتاب سماوي من عند الله 1.

في آخر ص "24" يقول لويس عوض: وقد ذهب بعض العلماء إلى افتراض أن شبه جزيرة العرب كانت في زمن قديم موغل في القدم أكثر خصوبة مما هي ثم أصابها الجفاف فأدى ذلك إلى هجرة سكانها الأصليين إلى وديان الأنهار والسهول المحيطة بشبه الجزيرة، ولكن موسيكاتي وغيره يرفضون هذا الرأي لأن الشواهد العلمية تؤكد أنه لم يحدث أي تغير في مناخ الجزيرة منذ فجر التاريخ المعروف، أي الألف الثالثة أو الرابعة قبل الميلاد". وأنا أقول لعوض ومؤرخيه.. الذين لم يصلوا إلى حقائق، أن نبي الإسلام قال بما لا يدع مجالاً للشك، لأنه لا ينطق عن الهوى.. كما زكاه ربه، قال عليه السلام: "لا تقوم الساعة حتى تعود بلاد العرب مروجاً وأنهاراً". وهذا يؤكد أنها كانت قبل ذلك مروجاً وأنهاراً، وأن مؤرخي لويس عوض الذين يرفضون ذلك في الماضي.. علمهم قاصر وناقص، وقد كذبوا في رفضهم لأنهم مخمنون، وما نقوله مؤكد وبعد عن الافتراض. وقد كانت اليمن جنة خضراء ثم أصابها الجفاف، وقد سميت باليمن السعيد، والكاتب يشكك في ذلك ويحسره افتراضاً.. بالتسوية إلى العصر الجليدي، حيث كانت حضارات في أطراف شبه الجزيرة، في الألف الثالثة والألف الثانية قبل الميلاد.. كما يقول الدكتور جواد علي. ويظل لويس عوض بضلل، فيقول في

ص 25"، وهو يتحدث عن الحضارات الآرية في الشرق القديم وفي أوروبا : " ولكن كل هذه الافتراضات لا معنى لها خارج الاثروبولوجيا الطبيعية والجغرافيا الجنسية ما لم تقترب آثار الإنسان على الأرض ". وهو يسميها تشنجات بشرية تحتاج في تفسيرها إلى تشنجات بشرية وجيولوجية أو أيكولوجية ". ونفي الكاتب لا يركن إلى أدلة ، وهو لا يعلم ، ولا مسلم بما يعلم .. لأنه لا يريد ، ولندعه في تشنجاته التي اختارها مسارا له وذريعة لجاهل ، يتصدى للعلم والتاريخ والبحث وهو أعزل ، وكل ذلك في سبيل فقه اللغة العربية ، الذي أغاظه وأحزنه وأرقه. 1 وقال في "26" دون أدلة : " وقد انتهت في أبحاثي في فقه اللغة العربية إلى أن اللغة العربية هي أحد فروع الشجرة التي خرجت منها اللغات الهندية الأوروبية ".

في ص 41 ، أجد نفسي أمام انتقال مفاجئ من الكاتب ، ليس بينه وبين سابقه رابط ولا فاصل عنواني ١. وأسأل : كيف أصبحت اللغة العربية - الهندية الأوروبية - كما ينقل المؤلف .. عربية فصيحة ، نزل بها الكتاب العزيز . كيف صار هذا التحول ، والمؤلف لا يقدم إلينا شيئا يستند عليه ، وإنما يقفز بنا بلا مقدمة ولا أدلة ، وهو خلل في الدراسة ، وتصبح النماذج .. في الفصل الأول - هذا - فيما يتعلق بالعربية واهية لا يحول عليها ؟! وكيف يقبل من دارس ، تخصص في اللغة الإنجليزية ، أن يقدم إلينا أحاديث عن جذور لغات أكثر أدلتها أوهام ، ونحن معيون فقط بعريبتنا ؟ وإن ما نقله عن أعلام لغتنا .. فنحن نعرفه وندرسه ، ولا حاجة لنا أن يدلنا عليه . 1 وكيف نقبل منه ما يقول .. والتاريخ يؤكد لنا أن أباء العرب إسماعيل ابن إبراهيم الخليل عليهما السلام .. قد تعلم العربية ، منذ زمن عميق في التاريخ من قبيلة جرهم ، التي جاورته في مكة ؟

وينقل إلينا الكاتب في صفحتي "42 - 43" ما سجله

الجوهري.. صاحب الصحاح - في اللغة - في ص 328 هـ .. في كتابه " الألفاظ والحروف " قوله : " واللسان العربي القديم لم يؤخذ من لخم أو جذام لمجاورتهم أهل مصر والقطب ، ولا من قضاة وغسان وإباد لمجاورتهم أهل الشام ، وأكثرهم يقرأون بالعربية ، ولا من تغلب واليمن لمجاورتهم اليونان ، أي لشدة اتصالهم بهم ، ولا من بكر لمجاورتهم النبط والفرس ، ولا من عبد القيس وازدعمان في البحرين لمخالطتهم للهند والحبشة ، ولا من بني حنيفة وسكان اليمامة ، ولا من ثغيف وأهل الطائف لمخالطتهم تجار اليمن المقيمين عندهم ، ولا من حاضرة الحجاز لأن أسسنتهم فسدت لمخالطتهم غيرهم من الأمم وهم ينقلون إليها لغة العرب بعد الفتح العربي⁽¹⁷⁾ .

إن هذا المتناقض الخبيث .. الذي ينقل إلينا ما أثبتته الجوهري من نقاء عربيتنا ، وأنها لم تأخذ لسانها من القبائل التي عددها ، لمجاورتها واختلاطها بالأعجام لسانا ، يرجع بنا القهقري في ص - 12 - ليؤكد على أسما عا .. مرات ومرات ، لا يمل التكرار غير المجدي عندنا .. مهما يحاول ويحاول ، فيقول : إن صلب اللغة العربية ذاته كان من نفس الشجرة التي تفرعت عنها المجموعة الهندية الأوروبية حتى قبل هجرة العرب من موطنهم القوقازي إلى شبه الجزيرة التي تحمل الآن اسمهم^١ . هذا الكلام يساق بلا دليل ولا برهان ، ولكنه إمعان في الكيد للعربية وأهلها.. الذين يخطهم من القوقاز ، ليربطهم بالعجمة نسلا ولغة، وهم ولغتهم دخلاء على العرب والعربية .! وما علاقة العرب بالقوقاز ، ولسانهم عربي ، وجذورهم نبتت في الجزيرة العربية .! ما هذا الخلط الباطل ، من كاتب يقدم نفسه في تاريخ الأجناس البشرية وسلالاتها ، واللغة العربية وجذورها ، ليجعلنا ويجعلها غرباء الانتماء والأصل ، ودخلاء ، لا أصالة لنا، وإنما هو انتماء طارئ .. وتحول

تدرج عبر التاريخ.. إنه لشيء عجاب .. هذا التثليس ، وهذا الوهم الذي يحاول مفتر جاهل أن يلبسنا إياه ، ناصبا نفسه فقيها في التاريخ وحضارات الأمم ، وجذورها ، وأصل لغاتها ، كيف تكونت ، وكيف اتحدت ، وكيف أصبحت ؟! وهو يقرأ مقولات علماء اللغة العربية وتاريخها وما ألفوا فيها وعنها ، ولكنه لا يؤمن بما يقولون ويثبتون ، وإنما بما يمليه عليه عقله وقلبه ١.

يمضى لويس عوض في البحث عن جذور العرب ومنحدراتها وكذلك لغتهم ، التي ينسبها إلى مجموعة اللغة الهندية الأوروبية .! إن هذا المبطل .. لم يرعو من الدرس الذي لفته له المحقق الكبير محمد محمود شاكر.. في كتابه " أباطيل وأسمار " ، ذلك أن في نفسه مرضا من العرب وقرآنهم ولغتهم العربية الباقية ! زاده الله مرضا وله عذاب عظيم، كفاء أباطيله وافتراءاته وبهتانه ..!

إننا نحن العرب المسلمين ، قد لا يشغل بالنا .. هذا الافتتاح على لغتنا العربية وتطوراتها ، ويكفيها أنها عربية ، نزل بها الكتاب العزيز على قلب سيد وخاتم الرسل صلى الله عليه وسلم ، قال تعالى : " قرأنا عربيا غير ذي عوج " . وقال سبحانه : " ولو جعناه قرآنا أعجميا لقالوا لولا فصلت آياته " . وهي لغة باقية إلى يوم القيامة ، وكان بجانبها لغات أخرى ، قد شاخت وبادت وغابت . وما رصده لويس عوض من أوهام وتقديرات .. لا يحول عليه ولا يؤبه له . المهم هو لغتنا الشاعرة الباقية ١ ، وأنا أعتقد أن بلاغتها وبياتها لا يوجد في لغة أخرى ، وكذلك مفرداتها ١. إنها لغة مشرقة في بياتها ، لأن الله سبحانه وتعالى.. هو الذي علم الإنسان البيان ، كما جاء في مطلع سورة الرحمن .

إن لويس عوض .. يحاول أن يرد العربية إلى جذور هندية أوروبية ، دون دليل ولا حجة .! إن لويس عوض حسدا من عند نفسه..

يستنهين بالعربية وينقص من قدرها .! ولو كان حيا لقلت له : ولماذا اتخذتها لغة لك ؟. ولماذا لم تكتب بالإنجليزية.. التي تعلمت ، أو بالقبطية ؟ . ثم ما شأن لويس عوض وجذور العربية ؟ ما شأنه ، وهي ليست لغته ولا لغة أهله ؟. لعل بقاءها عبر القرون الطوال ، واختفاء اللاتينية والرومانية واليونانية القديمة وغيرها من اللغات أغاظه .! ورحم الله الشيخ شاكز ، فقد كفانا يومئذ بردوده على هذا المفترى ، غير أنه لا يرعوى ، لأنه لم يستج ، لذلك فهو يفعل ما يشاء ، كما جاء في الحديث النبوي الذي يقول : " إن مما حفظ الناس من كلام النبوة الأولى إذا لم تستج فاصنع ما شئت .! " وإن كل ما قاله لويس عوض .. في ص 50 عن طبقات اللغة العربية ، باطل وزور ، لأنه لا دليل عليه يوثق به ، ولكنه أباطيل وزور ، وكذب وبهتان . وصدق الله القائل : " أما الزبد فيذهب جفاء ، وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض " .

إن لويس عوض ، ليظهر عواره وموع نتجته ، حين يجنح إلى الاستشهادات التي لا يعول عليها ، لأنها لم تكن في صميم العربية ، مثل " رسالة الغفران " لأبي العلاء المعري .. وخيالات ليس فيها مرجعية يعتد بها .! إنها أوهام جاتح وخيالات شاعر جامع ، وإنه لباطل أريد به حق ، وما هو من الحق في شيء ! ورسالة الغفران .. ومثلها كتاب " الجحيم " لدانتى الإيطالي . وهذا ما يروق للويس عوض وأضرابه من أعداء الإسلام والقرآن واللغة العربية .!

ويدور حديث المعري عن آدم والجنة واللغة العربية إلخ : ونقول إن جنة آدم في الدنيا ، لم تكن الجنة الموعودة . والجنة تعني في العربية الحديقة وما إليها كالبستان . ونقرأ في القرآن قول الحق : 'ودخل جنته وهو ظالم لنفسه " سورة الكهف . والله قد خلق آدم ليصر الأرض ، بدليل قوله تعالى : " وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة " .!

أكبر الظن أن لويس عوض ، لو سئل : هل رسالة الغفران .. مما يعول عليه كمرجع يستشهد به ، وحجة ودليل في العقيدة الإسلامية؟ وهل هي كتاب لغة ؟. إذأ كتاب دالتي - الجحيم - مثلها ؟! . إن عنوان الفصل الثاني من هذا الهراء : " اللغة ونظرية الوحوش " . ودعونا نرَ لنرى .. ما قدم لويس عوض فيه ، والكتاب كما يقال يقرأ من عنوانه ، وهو - رسالة الغفران - ، وأي غفران يريد عوض وقبله صاحب الكتاب أبو العلاء المعري ؟!

إن لويس عوض يدخل بنا في متاهة التشكيك ، من خلال فرق الضلال ، مقارنة بأهل السنة والجماعة ، ليكون الجدل والتكفير والباطل والزور والتفرقة .. من خلال الفرق الضالة ! ذلك ما يريده عوض ، لأنه يفرحه ويرضيه ، ويسعده كثيرا .. لأنه باطل ! يتلغى مع هواء ونفسه وتوجهه ، ولأنه ضد حياة أمة مؤمنة عزيزة .

إن لويس عوض .. ينقل عمدا أقوال اليهود ، الذين يسقطون اسم إسماعيل بن إبراهيم الخليل عليهما السلام ، يحاول إسقاطه من التاريخ .. من خلال مصادره العابثة المحرفة ، فلا يذكر إلا اسحق . ولو كان هذا الكاتب ينشد الحق ، وهو ما يفترض من أمانة ، ولكن أنى له ولأمثاله الحاقدين الأمانة ! ذلك أنه قد قرأ القرآن .. بدليل استشهاده بآيات منه ، وتتبعه في كل سورة عن السور التي ذكرت .. بحثا عن اسم فرعون في عهد موسى ، فلماذا لم يقل إن لخليل الله ابنا اسمه إسماعيل ، قبل اسحق ! والله ذكر اسم إسماعيل باسمه في قوله تعالى : " وإذ يرفع إبراهيم القواعد من البيت وإسماعيل " . لو كان هذا الكاتب المنحاز إلى الباطل .. ذكر هذا الوجه في نقله ، لقلنا إنه جنح إلى شيء من حق ! لكن أنى له ذلك .. وتوجهه في كتابه فيما يختص بالمسلمين والرسول ورموز الإسلام منحاز إلى الظالمين والجاحدين ، كما رأينا في أمر نبي

الله موسى عليه السلام ، الذي ظل يردد اسمه في صفحات كتابه .. بأنه **كاهن** : " كبرت كلمة تخرج من أفواههم إن يقولون إلا كذبا " . وقد ألجمناه بالحجة والبرهان من الكتاب العزيز : بأن موسى لم ينحرف عن الدين القيم وملة إبراهيم ، وقد شهد له ربه في وعده لأمه ، أنه سيرده إليهما ، وأنه جاعله من المرسلين ١ لويس عوض كاليهود الذين يقتلون الأنبياء بغیر حق ، وإن اختلف المسلك والتوجه . ونردد قول الله تعالى: " ومن أظلم ممن أضلّ الله " . ١ ذلك هو الكاتب الظالم لنفسه وغيره لويس عوض. ١

ويعطى لويس عوض في ص ٥٣ ، أن " المعري لم يأت بجديد ، وإنما كان ينحاز بوضوح إلى رأي المعتزلة والفلاسفة في تلك المناظرة الكبرى التي شطرت الفكر الإسلامي نحو ثلاثة قرون " . ١ وينفخ عوض في التوحيد والعدل وخلق القرآن ، وأن الإنسان مخير لا مسير - وإلا لامتنع العدل - كما يقول . ولست بسائر في هذه الأمور ، التي فرغ منها أهل السنة والجماعة وعلماء المسلمين الملتزمين بنصوص الشريعة السمحة . ١ وتتبع مقولات الشائنين والمنحرفين ، فيقول في ص ٥٤ : " وبالطبع كان هذا يتضمن أن الإسلام الصحيح فيه طبقات غير طبقات الإيمان والتقوى والعمل الصالح ، وهذه هي طبقات العرق العربي واللغة العربية وهو ما لم ينص عليه صراحة في التاريخ الإسلامي خشية الفتنة ولمخالفته صراحة لجوهر الدين " . ١ ساقى هذه السطور .. وهو يتحدث عن الحكومة الدينية ، وعن العرب والمستعربين . ١

وإني لأعجب والعجب لا ينتهي ، ما علاقة الملل والنحل والفرق الضالة ، وقضية كتاب يبحث في مقدمة فقه اللغة العربية ، ما علاقة هذا بذلك ؟ . إن المنهجية التي قد يدرکها لويس عوض ، لأنه أستاذ جامعي تلزم الباحث التزام منحنى البحث العظمي ، دون الخروج عنه إلى مناح

متعددة ، لا علاقة لها ولا تربطها بأصول البحث رابط .! فلماذا حاد الأستاذ الجامعي لويس عوض عن منهج البحث السوي ، ليدخل في سبل شتى وتيارات فلسفية ، وقضايا حدثت في التاريخ الإسلامي ، والخلافة في الإسلام والبيعة ، ومعرفة صفين ، وإسقاط الإمام ، والخليفة الحاكم ، وأصحاب الكباير وما أسماء - الاغتياال الديني - ، والخوارج والشيعه إلخ ..؟!

ما دخل كل هذا في كتاب قلل صاحبه وسماه بأنه " مقدسه في فقه اللغة العربية " ، إلا إذا كان صاحبه .. يبحث عن الفتن ليثيرها وهي نائمة ، فنقول له : لعن الله موقظها .! ثم لماذا لا يبحث لويس عوض عن النصارى قوميه ، ولغتهم وثوراتهم واقتتالهم ومذاهبهم الدينية وتحريفهم للإتجيل ليصبح متعدد النسخ ، كل نسخة تختلف عن الأخرى ، وكنائسهم ومعسكراتهم وشركهم ، بحيث يجطون لله ولدا ويجطون له أندادا !! ولماذا لا يبحث في شؤون اليهود وتحريفهم للتوراة ، وقتلهم الأنبياء وكفرهم وجرائمهم عبر التاريخ؟ أم أن كل هذا لا يعنيه من قريب ولا من بعيد؟ لينكشف غرضه ومرضه ، في محاربة الإسلام وقيميه ورموزه ومطياته وعدله ؟!

إن جرائم اليهود عبر التاريخ ليندى منها الجبين الإنسانى ، ومع ذلك فهم يتشكقون ويكذبون ويوزورون بأنهم أبناء الله .. وأحباؤه ، ويرد عليهم القرآن : " فلم يعذبكم " . وجرائم المسيحية عبر التاريخ وبشاعة ما يمارسون ، ليؤدى إلى النكر ، وليس يصل بشري . وما تزال الجرائم تنتهك ضد البشرية إلى اليوم على الكرة الأرضية ، من القتل الجماعي ، وطحن الإنسان وإذلاله وتمزيقه وإهانة إنسانيته ، فلا حقوق له ، ولا نصيب له في أدنى مستوى من الحياة ، ومع ذلك يتشدد الكبار في متاجرة رخيصة باسم حقوق الإنسان ، ثم لا يجد الضعفاء نصيرا عند

الأقوياء ، الذين يتاجرون بالقيم وما يسمى عندهم حقوق ، وهو حق أريد به باطل ، في عصر النور والحضارة . ولو ففتشنا في الدين الإسلامي لوجدنا فيه كل القيم والخير والعدل والحقوق .! فلماذا لويس عوض يبحث عن التيارات المنحرفة والضلال ليلصقه بالإسلام ، ويترك محاكم التفتيش في أوروبا في العصور المظلمة والإجرام البشع والانتهاك في الفساد والجور والظلم والتخلف والاستعباد والذل ، حتى لم يصبح للإنسانية شيء من قيمة ، مع أن كتابنا العزيز يعن منذ أربعة عشر قرناً.. وإلى قيام الساعة: "ولقد كرمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر ورزقناهم من الطيبات". فلماذا لم يلتفت لويس عوض إلى ذلك التاريخ القاتم المظلم المشين لليهود والمسيحية، في أيامها الخوالي الزاخرة بالمفاسد والتخلف والحقارة ، وكانت الحيوانات أحسن حالا وأكثر قيمة من إنسانهم الجهول الذي كان أقل قيمة من الحيوان الأعجم ، لأنه كان أعصى في كل شيء ، وكان المسلمون مادة الدنيا ، وأهل علم وثقافة وفقه وتاريخ مشرق وحضارة وقيم وإنسانية ، اكتسبوا كل ذلك من دينهم ، الذي رفع قدرهم ، وأخرجهم من الظلمات إلى النور .! وتناسى قومه والشعوب الأخرى غير المسلمة ، التي لم يكن لها ذكر ولا قيمة ، غير أن المكر السيء لا يحق إلا بأهله.. كما يقول الكتاب العزيز، وقد عرى لويس عوض نفسه كفاء موقفه المنحرف من المسلمين والعروبة وتاريخها ولغتها ودستورها ، ولقد لقي ماجنى ، لأنه ظالم لنفسه .!

ومضى هذا في الفتيا والحكم ، كأنه معنى بذلك ، فيقول ما لم يقله دستور الإسلام ولا نبيه ! إنه الدس والتشكيك والطمع في فهم المسلم وثقافته الإسلامية .! ونسأل في حيرة .. ما لهذا القبطي ودين المسلمين ومعتقداتهم ؟. ما شأنه في ذلك ؟ وماذا يريد من الإسلام

وأتابعه ، وهو قد ألف كتابه .. الذي أسماه كذبا وزورا " مقدمة في فقه اللغة العربية " ، وذلك لكي يدخل من خلال هذا التمويه .. إلى بث السم .. الذي يريد إيصاله إلى كل من يطلع على هذه الصفحات السود ١.

قال في ص "54" عليه من الله ما يستحق : " فالإسلام دين لا يكتمل لمعتنقه إلا إذا استوعب كتابه ، وهو القرآن " . ثم يقول في الصفحة نفسها : " إن الإسلام الصحيح فيه طبقات غير طبقات الإيمان والتقوى والعمل الصالح ، وهذه هي طبقات العرق العربي واللغة العربية وهو ما لم ينص عليه صراحة في التاريخ الإسلامي خشية الفتنة ولمخالفته صراحة لجوهر الدين بل ولتنصه ، ولكنه متضمن في تكون الدولة الإسلامية (أو على الأصح حتى نهاية عصر الأمويين لأن المأمون كان يرى رأي المعتزلة بسبب اختلاط أعراقه) ١.

إنها فتنة ودم ما جاء في الشطر الأول ! ونسأل من قال ؟ وفي أي مصدر معتقد إسلامي قيل .. إن الإسلام - لا يكتمل لمعتنقه إلا إذا استوعب هذا المعتقد القرآن ؟ من قال بذلك ؟! إن رجلا جاء إلى نبي الإسلام ليدله على الالتزام الإسلامي، فقال له عليه الصلاة والسلام كلمات معدودة : " قل أمنت بالله ثم استقم " . هذا هو الإسلام كله : - إيمان بالله واستقامة - على منهجه .. ولم يقل له .. إن إسلامك وإيمانك لا يكتملان إلا إذا حفظت القرآن وسنتي ١. فمن أين جاء لويس عوض بهذا التشريع الجديد الذي ينسبه إلى الإسلام ؟. إنه يريد أن يشكك المؤمنين في عقيدتهم ، وأنها ناقصة ما لم يستوعبوا دستورهم - القرآن ١. بعد أربعة عشر قرنا، ليدس سمومه ، ونحن لا نستغرب ، ذلك أنها الحرب الممتدة، من ظهور الإسلام إلى قيام الساعة ، ولكننا نظل نردد قول الحق: ولا يحق المكر السيء إلا بأهله " ، مطمئنين إلى حكم الله هذا ، ليدرا عنا وعن عقيدتنا هذا الحقد الدفين في نفوس أعداء الإسلام الكارهين له ولأهله - حسدا من عند أنفسهم - . ونقول لهم : " قل موتوا بغيظكم " ١.

أما الجانب الآخر من ترهات وأباطيل لويس عوض ، فهو فيما يتعلق بأن - الإسلام الصحيح فيه طبقات - ، وهذا في الكنيسة والمسيحية المزورة المشتركة ، ولكنه ليس في الإسلام .! الإسلام أيها الجهول ليس فيه طبقات ، لأنه لا يعارض.. في أن يتولى الحكم على المسلمين عهد حبشي .. يجب طاعته ، وهذا توجيه نبي الإسلام .! ورسول الله عليه الصلاة والسلام قال : سلمان منا آل البيت " وسلمان أصله فارسي .! والخليفة الثاني عمر بن الخطاب رضي الله عنه قال : " أبوبكر سيدنا أعقق بلالا سيدنا" .! وفي عصر الرشيد كان البرامكة سادة وحاكمين ، وقد تغلغل الفرس في الإسلام . بينما يقول .. إنه إلى نهاية عهد الأمين - لم يدخل الحكم غير العرق العربي .! إنه يكذب على الواقع والتاريخ ، فلنا منه أننا لا نقرأ ولا نستوعب دسه وخبثه وأمراضه .! الإسلام ليس " كنسيا " ، وليس **عنصريا** ولا إقليمي . الإسلام عقيدة وعمل . والله يقول في كتابه العزيز : " إن أكرمكم عند الله أتقاكم " . ولم يقل أغناكم ، ولا ذو السلالة العرقية العالية القرشية وما إليها .! ليس هذا في الإسلام .! إن ما يقوله لويس عوض مخرفة لويسية ، ولها مثيلات في التاريخ الحديث والقديم .. من أعداء الإسلام والمسلمين ، وقد صنع - جرجي زيدان - في رواياته المأجنة ، بما فيها من دس وتشويه وإساءة إلى الحرائر .. مثل " العباسية " أخت الرشيد ، وغير ذلك كثير عبر التاريخ الطويل . إنها بلبلة وفتن كقطع الليل المظلم ، لعن الله موقظها .! ثم ما شأن كتاب يختص كما سماه صاحبه بمقدمة في فقه اللغة العربية .! ما الهدف من ذلك وما المطمح .. سوى بث السموم والفتن ؟ .! نعم إن عنوان الكتاب وسيلة وتمويه ، ليمرر منه ما يريد أن يبيته من حقد الدفين على الإسلام والمسلمين ، وتكرر قول الله : " قل موتوا بغيظكم " .! ما دخل الخوارج والشيعية باللغة وموضوعها ؟ أهو الفضول ؟ إن الفضول لأهون شراً وأسى وبلية ، ولكنها النعمة وعمى

الحسد 1. وما شأن عوض وصفتين - وما وقع فيها ؟. وقد سجلها التاريخ، وتجاوز المسلمون هذه الفتنة وأيامها وآلامها وأضرارها وأسماها ؟! .. إن عوضاً ، يدخل أنفه في كل شيء ولا يستحي ولا يرعوي ، ولم يكفه الدرس الذي تلقاه له الشيخ شاكِر رحمه الله في كتابه " أباطيل وأسما " . وما هو في كتابه الذي بين يدي ، والذي مر على صدورهم عقدان ، يخوض فيما لا شأن له فيه ، ولو كان شجاعاً وبطلاً ، لخاض في محاكم التفتيش في العصور المظلمة لأوروبا وسلطات الكنيسة يومئذ ، وكم فيها من مخازٍ وفصائح يندى لها الجبين البشري . والإسلام وأمنه - يخبون ويغترون ويعتصمون - إننا من بينهم وأمين . والأنصار المعاصرة شاهد على انتفاضة المسلمين للانتقام من أعدائهم وأعداء دينهم ، وذاكرة القارئ لم تنس بعد ما كان من المشككين في ديننا ، وكاتب الكفار شيطانية وأضرابهم.

إننا نقرأ هراء ، فيما يقدمه لويس عوض في دسه ، من خلال كتابه . فيجدد الفتن .. التي على عليها الزمن ، مثل التصدع السياسي القديم بين المسلمين والصراع بين ما أسماه بـ - القوميات المحلية - ، عن الخلطة في العراق والشام ، وصراع الفرق ، وهو تصدع وصراع يحدث عند غورهم من الأمم في مختلف الأرمنية والأمكنة ، ولويس عوض وجدها فرصة .. ليخوض فيها . وأقرأ نمطاً عجيباً ، يسوقه هذا الحافظ الذليل ، مما سماه : " حكم الله " أو - حكم الإسلام - ، أو - حكم القرآن والسنة - . إنه عث رخيص .. لا يستحق الوقوف عليه 1. وما أكثر ما يحشو في أباطيله في ص 56 - 57 ، وهو ينقل عن أمثاله من الملوثين ذوى الفتن والفساد ، مثل - فلها وزن - ، في - تحليل التكوين القبلي للخوارج - ، ويضيف اسماً جديداً ، هو " برنوف " ، فيقول : " وإنما يكون برنوف على صواب لو أنه إنما أراد أن يقول إن الخوارج لم يكونوا من قريش ولا من ثقيف ولا من الأنصار ، بل من قبائل أقل

أهمية من حيث المكائنة السياسية في الإسلام خصوصاً بعد حرب الردة " وهذا من كتاب عنوانه : الخوارج والشيعية ، تأليف " يوليوس فلهاوزن " ، ترجمة عبدالرحمن بدوي . وإني أصرف النظر عن هذه الترهات ، التي عني بها هذا الضاللي ، لتجديد التشويش والدمس ، وقد فرغ منها المسلمون ، وأسدلوا عليها ستاراً كثيفاً . لأننا في غنى عن إثارة الفتن ، التي يحركها أعداء الإسلام ، ليثيروا النعرات ، كما فعل عوض في كتابه هذا ، وهو يتحدث عن - الشعوبية - وحركاتها.١

ونرى المزيد من التناقض فيما يسوق هذا الأثيم ، فمرة يتحدث عن سيادة الجنس العربي ، ومرة يقدم دعوة الشيعة ، وأنها كدعوة الخوارج ، دعوة شعوبية من الناحية الاجتماعية . والشعوبية تكره العروبة وتناصبها العداء . والشيعة كما يطن عوض عن صاحبه - فلهاوزن ، " فيتمكن الشيعة أولاً في العراق ولم يكونوا في الأصل فرقة دينية ، بل تعبيراً عن الرأي السياسي في هذا الإقليم كله " . وأنا أطوي هذه الصفحات لأنه لا خير فيها ، وإنما هي إثارة فتن ، أرادها لويس عوض وأشباعه ، لأنهم يفرحون بها ، والإسلام قد حدد مسار أشباعه وتوجههم وهو ما عليه أهل السنة والجماعة ، وما عداهم من الفرق الضالة .. لا شأن له بها ، لأن الإسلام لا تمثل القوميات عنده شيئاً ، فهي نعرات جاهلية ، يقولون أنها دعوة وحدة ، ولكن أريد بها باطل ، ذلك أنها لا تستند إلى الدين القيم ١. ونترك أساطير أبي العلاء المعري في كتابه : "رسالة الظفران " ، التي يتكئ عليها لويس عوض ، كمصدر من مصادر حجاجه الباطل ، والمعري جامع جاتح لا يؤبه لقوله ، ذلك أنه في رسالته تلك سخر من القول أن آدم عليه السلام .. " كان يتكلم العربية في الجنة " ، والعربية لغة أهل الجنة رغم أنف المعري ومن يشايعه الرأي والمخرية.١

ويخوض لويس عوض مع الخائضين ، في الدخيل من الألفاظ الأعجمية على اللغة العربية ، ويعرض علينا المؤلفات ومؤلفيها ، مثل

"التذليل والتكميل" للبشبيسي، المتوفى سنة 1417 م - 820 هـ ،
 وكتاب "المزهر في علوم اللغة وأنواعها" ، للسيوطي ، المتوفى سنة
 "1404م (911هـ) ، وكتاب : "شفاء الغليل فيما في كلام العرب من
 الدخيل" ، لأحمد بن محمد بن عمر الخفاجي " 1571 - 1669م " 979 -
 1070 هـ ، و" فقه اللغة " للثعالبي ، و"المخصص" لابن سيده ،
 و"الخصائص" لابن جني ، وأبحاث في فقه اللغة العربية ، بدءاً من
 "الاشتقاق" للأصمعي ، و"سنن العرب في كلامها" .. لأحمد بن فارس
 القزويني إلخ : أما القرآن فقد سلم من دخيل غير عربي ، فالحق
 سبحانه يقول فيه : " إنا أنزلناه قرآنا عربيا " (سورة فصلت) . لذلك
 قال أبو عبيدة عن - دخيل الألفاظ في القرآن : " من زعم أن فيه غير
 العربية فقد أعظم القول ⁽¹⁸⁾ . وذكر السيوطي عن الإمام ابن النقيب في
 تفسيره : " من خصائص القرآن عن سائر كتب الله المفزلة أنها بلغة
 القوم الذين أنزلت عليهم ثم ينزل فيها شيء بلغة غيرهم ، والقرآن
 احتوى على جميع لغات العرب " !

وحول رأي " عبيد القاسم بن سلام .. الذي استعرض آراء
 الفقهاء في وقوع السرب واستناعه عن اللغة العربية ، ثم حلق بقوله :
 والصواب عندي مذهب فيه تصديق القولين جميعا . أي وجود الألفاظ
 المعربة في لغة القرآن ، وليس ذلك غضا من إعجازه وإنما مزية يمتاز
 بها على سائر الكتب المقدسة . وذلك أن هذه الأحرف أصولها أعجمية .
 كما قال الفقهاء ، ولكنها وقعت للعرب فعرفت بالسننها وحولتها عن
 ألفاظ العجم إلى ألفاظها .. فصارت عربية . ثم نزل القرآن وقد اختلطت
 الحروف بكلام العرب . وهذا في مجمله هو رأي أبي منصور
 الجواليقي .. صاحب كتاب " المعرب " . ورفض فريق من فقهاء اللغة
 اعتبار أمثال هذه الألفاظ معربة ، بل إتهم ردوها إلى مواد عربية
 الأصل . فالجوهري في - الصحاح - يدرج كلمة - استبرق - إلى كلمة

- برق - ، وفي الأزهري أنها من خماس القاف ، وأن هذه صورة خاصة للألفاظ ، وقع فيها وفاق بين العجمية والعربية⁽¹⁹⁾.

وفي "الجمهرة" لابن دريد أن "سرداق" وهي فارسية الأصل ، كلمة عربية صحيحة ، استخدمها الأعشى في شعره ، ومنها - سردق البيت - ، أي كان له سرداق. وكلمة "فردوس" عربية ، وردت في القرآن ، واشتقاقها : "والفردسة السعة ، صدر مفردس : واسع كما يقول ابن دريد⁽²⁰⁾ . ويقول ابن فارس في "الصحاح" إن لغة العرب أفضل اللغات وأوسعها". كما يؤكد ابن فارس في كتابه نفسه قوله : "إن لغة العرب توقيف ، ودليل ذلك قول الله تعالى جل ثناؤه : "وعلم آدم الأسماء كلها". وكان ابن عباس رضي الله عنه يقول : "علمه الأسماء كلها ، وهي هذه التي يتعارفها الناس من دابة وأرض وسهل وجبل وجماد وأشباه ذلك من الأمم وغيرها". والمقصود بالتوقيف - الوحي أو الإلهام. ولعل ابن فارس وحده .. الذي خرج عن اتفاق لفقاء اللغة العربية ، الذي يرى أن أصل اللغة : "تواضع واصطلاح". وليس وحياً وتوقيفاً ، ولكنه عاد فقال : "إلا أن أبا علي عليه رحمة الله قال لي يوماً : هي من عند الله" ، واحتج بقوله سبحانه : "وعلم آدم الأسماء كلها". والمؤكد أن أئمة العربية يجمعون على أن اللغة إلهام وتوقيف .

ويدخل بنا لويس عوض في متبئة جديدة في ص 68 ، عن الفرق : المعتزلة والخوارج والرافضة وأرائهم .. في مرتكب الكبيرة ، فيقول بعضهم لا هو مؤمن ولا هو كافر ، وإنما هو في منزلة بين المنزلتين ، غير أن الخوارج يعتبرونه كافراً ، و- المرجئة - يعتبرونه مؤمناً ، والصنن البصري يعتبره "منافقاً". وأنا والقارئ لا يعيننا هذا الأمر ، لأنه خارج موضوع الكتاب أصلاً ، غير أن هذا الرجل المختلق والعاث والغوضوي ، يملك بنا سبلاً ، لا توجه عندي لمتابعتها ، وإذا

أردت فهي في مقلتها . ولكن لويس عوض ، هكذا يريد أن يعث ،
ويجوب بنا أفلاكا ، لا علاقة لها بفقه اللغة العربية ، ولا بجذور اللغات
الأخرى وإيقاعاتها . وإنما هو يدس ويسوق ما يخطر على عقله
المريض ونفسه المريضة ، ليضلل القارئ ، ويقول : هذا هو تاريخ
الأمّة وفرقها ونزاعاتها واهتماماتها ، من خلال صراعاتها عبر لغتها
وفكرها ، ليشوش ويوهم ، لأنه لا يستطيع أن يترك هذا التوجه والفساد
والعبث المكشوف 1! هكذا أراد لنفسه ومسلته ، وهي حالة مرضية ،
اسمها عداوة الإسلام وزعمائه ولغته وتاريخه . كما صنع ويصنع لداته
وأسائذته .

ونترك سوح لويس عوض .. وما أسماء تزويراً وبهتاناً بالفكر
الإسلامي ، وغوصه في الملل والنحل ، والفكر الشعبي وتأثره
باليونانيات ، وتأثر وأصل بن عطاء بدعوة - غيلان - الدمشقي ..
الذي كان أصله - فيطيا ، والذي يسميه ابن قتيبة غيلان القبطي ، وإلى
أثر الفكر اليهودي في فكر المعتزلة ، وغلواء متطرفي الشيعة في تأليه
علي ابن أبي طالب رضي الله عنه . وعبيد بن الأعمس اليهودي ، وهو
من أعداء الرسول صلى الله عليه وسلم .. كما يقول ابن الأثير ،
وإيمان المعتزلة بالعقل ، حتى قالوا : إن الإنسان قادر بعقله أن يميز بين
الخير والشر ، وأن يضع شرائعه حتى ولو لم يرسل الله الأنبياء ، وإنما
الرسالات والشرع الديني ألطاف من عند الله ، ولو آمن العبد للألطاف -
أي بلا رسالة- كان ثوابه أجزل لكثرة مشقته . أو هكذا كان يقول
الشهرستاني في الملل والنحل " . أما أهل السنة ، فقد كانوا على نقض
ذلك ، فهم يقولون : " إنه لو لم يرد الشرع لما كان يجب على العباد
معرفة الله وشكر نعمته ، ولا حكم للعقل في حسن الأشياء وقبحها " .
وشطحات المعتزلة في ذلك واسعة ومفرطة في الافتراضات .. التي لا
يقبلها شرع الله ، وهم أي المعتزلة أهل فكرة " العدل " و- التوحيد - ،

وذلك مفسطة وجدل عقيم ، يخرج من الملة ، لأن محاضرات أصحاب تلك الملل و النحل بعيدة عن معتقد أهل السنة والجماعة وعن هدي الله . وفي الرسائل ، أن الله لم يترك خلقه هملا ، فقال سبحانه في محكم كتابه : " وما كنا معذبين حتى نبعث رسولا " . لأن هؤلاء الخلق إذا لم يأتهم من يهديهم ، فيقولون يوم الحساب لربهم لولا أرسلت إلينا رسولا فنتبع آياتك " . يحتجون على الله ، أما حين تأتيتهم الدعوة ثم لا يؤمنون ، فهم المسؤولون وحدهم ، لأنهم أعرضوا عن سبيل الهدى .! وعجبا من قول المعتزلة ، إن العرب كانت قادرة ، على معارضة القرآن ولكن الله صرقهم عن فعل ذلك . ومنهم قوم قالوا إن العلة في إعجاز القرآن - الصرفة - ، أي صرف الهم عن المعارضة " ! إنها لحجج واهية في الجدل ، والله قد تحداهم أن يأتوا بعشر سور مثله ، ثم قال بسورة ، وهو قد نزل بلغتهم ، وهم أمة أصحاب - بيان - ، ولكنه العجز ، لأن القرآن - معجز - ، فأصحاب الأهلية في البلاغة لم يشبوا للتحدي .. وهم لأصحاب خطابة وبلاغة . وخير لنا أن تدع مقولات الملاحدة جانبها ، لأنها لا خير فيها .! وما كان لي أن أدخل في حجاج هذا العبث ، لأن فقهاء المسلمين ، أهل السنة والجماعة .. قد فرغوا من هذه القضايا .. منذ اندلعت على الساحة من الفرق الضالة ، وأغلغوا في وجوههم الأبواب بالأكلة القاطعة .. من الكتاب والسنة .! إما أن تظل الفتن تثار ويتجدد الحديث عنها .. من أعداء الإسلام ومن غير المؤمنين به ، فإنها الحرب المتصلة من أعدائه ، ونحن نرد : صليبية إلى الأبد . رد الله كيدهم في نحورهم ، لأنهم أصحاب سوء ، عليهم دائرة السوء ، وغضب الله عليهم ولعنهم ، وأعد لهم سعيرا . والسبيل القويم الإعراض عن الملاحدة ومنهم الشعوبيون أصحاب الأغراض والأمراض والتشكيك .!

وكان الرسول عليه الصلاة والسلام يتلو القرآن ، وفي آياته

وصفه - أي القرآن - بقول الله : " بلسان عربي مبين " . فلو كان فيه ألفاظ غير عربية لاحتج عليه بذكرها ، وفي صمتهم أو عدولهم دليل على فساد رأيهم . وقد نجد كلمات تتفق في اللغتين الفارسية والعربية ، " فليس كونها فارسية تمنع من كونها عربية " ، ذلك "أن التماء الكلمة لأكثر من لغة أمر وارد . وليس بغض من أصالة كلمة في لغة من اللغات استمائها إلى لغة أخرى .. أو لغات أخرى " . وهناك مبدأ يقول إن "الكلمة قد يجوز أن تتفق في اللغتين ، فليس كونها فارسية يمنع من كونها عربية " .

ويمضي لويس عوض في نبرة من نبرات الجاهلية ، ولكنها عنده ، عصبية ضد الإسلام والمسلمين لغتهم وعقيدتهم ، كراهية مطلقة ، فهو في ص 79 " يتحدث عن "العرقية اللغوية" ، - أو - العنصرية " اللغوية " . فيقول إنه " مناهض لقوانين تطور الأحياء وراقبها . بل إن رفض العرب في الدولة العربية امتصاص الأعاجم أو تسويتهم بالعرب في حق المواطنة هو الذي أوجع روح الشعبوية وألب أبناء الأمصار على الصرب فمزقوا دولتهم تمزيقا " . ويريد منا أن نأخذ بنظرية المعتزلة في اللغة فلو تم ذلك حسب زعمهم " لما دخلت اللغة العربية في هذا المأزق الذي شسطرها إلى لغتين ، لغة الكتاب المقدس ولغة الكلام الدارج ، ولتغيرت حال معاجمتنا بل ولجرت قوانين الصيرورة على النحو العربي والصرف العربي بما يقارب اللغة الفصحى من اللغة العامية " .

ولويس عوض .. الذي يحاول إيهامنا بأنه يغار على اللغة العربية ، وهي في غنى عن غيرته ، لأنها من قبيل الحق الذي أريد به باطل ! هذا المضلل .. ربما لا يفهم أن الإسلام محا الفوارق بين مسلم ومسلم ، وليس فيه التفرقة التي ذكر . وقد سقت الدليل آنفا عن " سلمان وبلال " .. رضي الله عنهما . ولويس يريد أن يجدد الدعوة لإفساد اللغة

العربية ، لتكتب من الشمال إلى اليمين كما صنع أتاتورك - مصطفى كمال في تركيا ، ومحا اللغة العربية. ولويس عوض لا ينسى تلك الحركة في مصر ، الداعية إلى ذلك الاتجاه للقضاء على العربية ، ولكن هيهات!!

وعن أي عنصرية لغوية .. يتحدث لويس عوض ، فلغة الضاد مشاعة ، لكل من يريد أن يتعلمها ويتكلم بها ويكتب ، لا أحد يعارض في ذلك ، ولم يحدث ذلك عبر التاريخ الإسلامي العربي . ومن الذي فرق في المواطنة ورسولنا يقول : " المسلم أخو المسلم لا يظلمه ولا يسلّمه إلخ". أما إذا لم يكن المواطن على الملة الإسلامية ، فهو في كنف الإسلام مأمون الحق والكرامة ، له ما على مواطنه المسلم من الحقوق والواجبات . ولويس بجهل أو يتجاهل ، أن الفاروق عمر .. حين زار دمشق ، وجد يهوديا يتكفف الناس - فقيراً ، فبكى وقال مقولته الباقية : " أكلناك شأبا وأضعناك شيخاً " ، أي كنا نأخذ منك الجزية وأنت قادر ١. وأمر أن يعطى مرتبا شهريا من بيت مال المسلمين ، كان ذلك من تقدير الإسلام وحقوق الإنسان منذ "14" قرنا ١.

وما المقصود من امتصاص الأعاجم ؟ الذين دخلوا في الإسلام ؟ لقد أصبحوا اخوتنا في العقيدة ، وتعلموا العربية ، ودخلوا في الحكم في عهد هارون الرشيد، فصدق بعضهم وأخلص وخدم ، وأخذ بعضهم من المنحرفين وذوي الأغراض ينخرون في جسد الدولة الإسلامية ويفسدون، ولو أتيج لهم ، لغبروا العربية! والإسلام سوى بين أتباعه في كل شيء ، وقضى على الفجرة والدعوى الجاهلية ، فأى مساواة يريد عوض !! وهل العنصرية اللغوية ، أن نتنازل عن لغتنا، ونتكلم الأعجمية أم ماذا !!

إن دعاة العامية أمثال لويس عوض وأضرابه ، ونبذ العربية ،

هو التمزيق الذي كان من أهداف أعدائنا أن يتمسك به إلى عروبتنا ، ولكنها دعوات فاشلة مفسدة ، فماتت في مهدها ، لأنها مبدأ تخريبي وتقويض ، ودعوة في القرن العشرين .. امتداد لدعوات سابقة ، تنحو المنحى نفسه ، لمحاربة العربية ونهبها ، وأن يتحدث بلغة الشارع ويكتب بها ، كما كانت تصنع مجلة " البعثة " المصرية قبل نصف قرن. إنها الافتراءات بقصصها لويس عوض مجددا ، لاتهام العربية ، لأنها لم تنسب ، ولم تصبح عامية ، لا جذور لها ولا أصول! ذلك هو مطمح أعداء الإسلام ولغة القرآن ، وهدف يرمون من ورثته إلى تقويض الفصحى ، لتموت كما مات غيرها من لغات كادت حية ومنتشرة! أي فساد هذا الذي يدعو إليه لويس عوض ، زاعماً أننا في غفلة ، وينسب إلينا التعصب والتفرقة العنصرية والتخلف ، وأن لغتنا تخلفت بقولنا ، فنحن حجرنا على **السلالات البشرية** أن يتعلموها كما يزعم . وهو يرى ، إن الذين درسوا الإسلام وهداهم الله إليه ، من العلماء والمنصفين، تعلموا العربية ، رجالاً ونساء ، في أمريكا والمملكة المتحدة وسائر أوروبا ، وأخذوا يتحدثون بها ويكتبون ، ولم يحدث أن قال لهم العرب المسلمون - كما يزعم لويس عوض - ، ابتعدوا عن لغتنا ، فأنتم لستم من أهلها! إنها لغة مشاعة لكل من يريد أن يتعلمها ويتكلم بها ، لا أن يحاربها ويريد لها الدمار كحال لويس عوض - وأضرابه من أعدائنا - ، إنه الحق الدفين والحسد ، وهو ما يدفعه وغيره .. إلى أن يقولوا بتفوق العربية ! ماذا يريدون لها وماذا يريد منها ؟ إنه وإنهم يريدون أن تبلى وتموت ، ليفرح ويفرحوا. وتشيع العامية ، ولا تفهم الأجيال القادمة المسلمة كتابها وسنة رسولها وتاريخها وراثتها الإسلامي ، لتصبح أمة أمية ، لا تفقه شئنا ، ولا دين لها .! لأن لويس عوض يريد لها ذلك ويتمناه ، وإلا

فإنها لغة حبسها أهلها في قمم حتى لا يفهمها أحد ، ولا يصل إلى أغوارها أحد . وعليه فإن البديل ، هو اللهجة الدارجة ، مخاطبة وتعاملاً وكتابة وقراءة .. ومسلكا . وكفانا من العربية وفصاحتها وبلاغتها ونحوها وصرفها وبياتها . لينتهي تاريخها وعهدها ، فقد طال أكثر من اللازم . وتبارك العامة ، وندعو للويس عوض بطول البقاء ، وتكبر له الشكر ، وربما غيرنا مارس ذلك ، ونحن ربما ظللنا صامتين ، ولكن الله الذي حفظ كلامه بهذه اللغة ، حفظها من عبث العابثين ، وكيد الكالدين والكارهين لها ، رغم أنهم يكتبون بها ، ولعظم كارهون ، ولذلك جدوا ويجدون نحو بديل يطمس اللغة والتراث وما يتصل بها من قرآن وأحاديث وفقه وأصول ، لتنتهي أمة طال بها الزمن، ولتأتي أمة أخرى ، بلا لغة ، وبلا دين ولا عقيدة ولا إيمان . لتنتهي كما انتهت أمم وشعوب! أي فساد أكبر من ذلك ؟ ومن هذا التمني والرغبة والذس والكيد والتخريب؟! ألا إنهم هم المفسدون، لأنهم يريدون ذلك الفساد، عليهم دائرة السوء! وهل المعزلة .. لولا هذه اللغة البليغة ، وغيرها من فرق الجدل والحجاج ، لولا هذه اللغة وبياتها ، كانت لهم تلك الصولات والمحاضرات وقوة المنطق والمعاني ؟ ولو أنهم اتبعوا رأي عوض ، وما يظن من قول واتهام بأن العرب فرقوا بين الأعاجم وبين العنصر العربي ، هل استطاعوا أن يبرزوا في العربية ، وهل حال العرب بين سببويه وغيرهم من الأعاجم المسلمين ممن خدموا العربية وأحاديث الرسول والتفسير، وبعضهم من الفرق المنشقة ، وبين تعلم العربية واشتغالهم بطومها ؟ هل العرب رفضوا ودفنوا جهودهم وحاربوهم ، أم تقبلوا من أعصالهم في العربية وأحاديث الرسول ما يوافق مقاصد الشريعة ، وحسبوا لهم ذلك ، وتحفظوا على تفسير الكتاب العزيز والخروج عن مقاصد كلام الله ، من الإحرفات

والشطحات، التي تسمى وتسوء! كبرت كلمة تخرج من أفواههم إن يقولون إلا كذبا".

ويخوض لويس عوض مع الخاضعين في مسألة "إعجاز القرآن" والطاعنين في ذلك، والدخول في المنطق الصوري الارسطاطاليمسي، والمنطق الجدلي الأفلاطوني، ويسوق إلينا آراء الأعجام والفرق.. التي تطلق لأستنها العنان لتقول ما تشاء، عبر آراء لا يقبلها الإسلام ولا يسلم بها، لأنها بعيدة عن روح القرآن ومنهج أهل السنة والجماعة، ويزعم الأعاجم والأشاعرة والمعتزلة من أهل الملل والنحل ما يسمونه حججا عندهم، وإنه لخوض ضلالي، لأنهم يدخلون في غيبات ومفاهيم ما أنزل الله بها من سلطان! ولويس عوض سعيد بهذا الخوض.. الذي كثر فيه الحديث والجدل، لأنه يريد هذا التشكيك الذي تجنح إليه الباطنية في قضية إعجاز القرآن. وليس لمثلي الحق في أن يثير هذا الموضوع، الذي فرغ منه علماء المسلمين أهل السنة والجماعة، وقالوا فيه الرأي الحاسم، حتى لا يبقى هذا الأمر مفتوح الأبواب للعباثين والمأولين، تقودهم أهواء مرضى، وكتاب الله أجل وأسمى من أن يكون لعبا ولهوا، وصدق الله الغافل في كتابه العزيز: "ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافا كثيرا". إذن هو معصوم من التأويل، والله يقول: "وما يحكم تأويله إلا الله، والراسخون في العلم يقولون أمنا به كل من عند ربنا". وفي هذا الكتاب العزيز يقول الحق سبحانه وتعالى: "وإنه لتنزِيل رب العالمين نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المرسلين بلسان عربي مبين".

وتحذى الرسول عليه الصلاة والسلام العرب الفصحاء والبلغاء بما برعوا فيه، تحداهم بالقرآن - لما يختص به من المزية، فيما جرت به عاداتهم وسبلهم بالتحدي في الكلام.. ولكنهم عجزوا، فلم يشبوا

للتحدي . ولإعجاز القرآن ، لأنه كلام الله ، ويكفي ذلك دلالة وحجة ، أما خصائصه البيانية والبلاغية ، فالعرب تحصن أطرافها منها، لذلك فهم لم يؤمنوا، حين دعاهم الرسول واجتمعوا إليه في جبل الصفا، وقال لهم : قولوا لا إله إلا الله " فلم يقولوها ، لأنهم عرفوا متطلبات ذلك ، وقال أقربهم للرسول : " تباً لك أئذلك جمعنا " ؟ فأنزل الله قوله : " تبث بدا أبي لهب ! " والقرآن معجز كذلك في مبناء وفي معناه . وقالوا : إن سلامة القرآن على أدلة العقول أحد وجوه إعجازه ، وأنه في أعلى مراتب الفصاحة . وقالوا إن من إعجازه .. أن عجزت العرب عن الإتيان بمثله ، وقد تحادهم في فصاحتهم ، وهي من خصائصهم الشهيرة ، التي تقتضي التحدي . ويهول المتشككون من فرق أصحاب الكلام والتأويل مثل المعتزلة : " والله هو الذي أودع فيه هذه القدرة وحجبها عن غيره ، وهذه آيته . " وقالوا : " إنما كان التحدي بأن الله خص النبي بفعل شيء حجبته عن سواه ، وهذا معنى الإعجاز " . وكما يقول الجاحظ ، إنه كان للعرب فضل على الأمم كلها في الخطابة والبلاغة . وهو بذلك يرد على الشعوبية - ويقضي عليهم بالشفقة وبالنهالك في العصبية ويمسكه أحلامهم ويجهلهم - ! وحتى الكلام الذي يقوله ممن ليسوا من أهل السنة والجماعة ، فيما يتطرق بإعجاز القرآن ، مثل الجاحظ وأضرابه من المعتزلة، يعقب الكاتب المغرض لويس عوض على ذلك ، فيقول : " وهذا إحساس صادق ولكنه لا يمثل القضية كلها " ص " 75 .

ونتابع كلامه في " 89 - 90 " ، وهو ينقل ويؤول بعض كلام.. عبد الجبار المعتزلي : " والرد عنده أن كلام الله لا يكون - مفيداً - للناس إلا إذا بلغهم باللغة التي تواضع عليها الناس وجرت - على وجه مخصوص - باتفاق الناس على الصلة بين الأنفاظ ودلالاتها . ولا يستثنى من ذلك اللغة العربية التي نزل بها القرآن ! " وهذا المجادل قد

قرأ قول الحق : " وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه " وقوله : " إنا أنزلناه قرآنا عربيا لعلكم تعقلون " . وحتى أعجمي اللسان ، من الذين هداهم الله ، حين قرأوا معاني القرآن المنقولة إلى لغتهم ، ولجأوا عقولهم المبصرة ، آمنوا بالإسلام ، لأنه يخاطب أولى الأبصار والأكباب والنهى ! إذا ما بقوله لويس عوض من تشكيك ، وكأنه وقف نفسه فيما يكتب نحو الكتاب العزيز والإسلام ورموزه ، لهذه الغاية ، قلنا منه أنه سينال أربه ووطره ، فحضره الحق . ووجد لويس عوض ما يوائم هواه من كلام الفرق الضالة ، التي تدعى زورا وباطلا أن القرآن محدث ، وأنه مخلوق ، إلى غير ذلك من البهتان والترهات 1.

ويجسد هذا الكاتب ، وجود غير اللغة العربية في القرآن ، مع أنه وقف على أقوال الصالحين من الأمة المسلمة ، وقرأ الآيات التي تؤكد أنه قرآن عربي ! فالإمام الشافعي يقول : " والقرآن يدل على أن ليس من كتاب الله شيء إلا بلسان العرب " . ولكن هذا المجادل لا يفتح بهذا القول ، لأنه يستند إلى أقوال عبد الجبار المعتزلي ومن على شاكلته . ولا يقبل لويس عوض قول الإمام الشافعي : بأن : لسان العرب أوسع الألسنة مذهبا وأكثرها ألفاظا " . وعوض يستشهد بشيء من التاريخ الذي يوائم مزاجه بما فيه من تشكيك في العربية وأهلها . والمحقق الكبير محمد شاكز .. يقول : " والعرب أمة من أقدم الأمم ، ولغتها من أقدم اللغات وجودا ، كانت قبل إبراهيم وإسماعيل ، وقبل الكلدانية والعبرية والسريانية وغيرها ، بله الفارسية ، وقد ذهب منها الشيء الكثير بذهاب مذنباتهم الأولى قبل التاريخ . فلعل الألفاظ القرآنية التي يظن أن أصلها من لسان العرب ، لا يعرف مصدر اشتقاقها ولغتها من بعض ما فقد أصله وبقي الحرف وحده ⁽²¹⁾ .

إن هذه الآراء ، لأنها ليست آرية ، فهي عند لويس عوض

عرقية السدم ، وعرقية اللغة ، حتى قال : " وينسب إلى العرب ولقبتهم عرافه ليست لهم ولها بين الحضارات القديمة ". إلى أن قال : " وأيا كان الأمر فإن هذا الموقف ينطوي على إحساس عميق بنجاسة كل ما هو غير عربي جنسيا ولغةً ، وهو المقابل السامي للآرية الأوروبية ، ص 95.

والفصل الثالث من كتاب لويس عوض ، وعنوانه : " أدوات البحث الفيلولوجي "، هذا الفصل أشبه بالبحث ، لأنه دوران واستعراضات .. لا نقسود إلى شيء من صميم البحث ، ولكنه دوران للتضليل ، وصفحاته '29' ، من : '97 - 125'. فهي عن الآرية الهندية ، واللغة والقومية ، وعصور الهجرات .. التي بدأت في نهاية العصر الجليدي ، والجنس القوقازي ، والفائشية العياء ، وترادف بين الجنس واللغة ، وأن أصل العرب (مثلاً) ، أنهم أقوام قوقازية تتكلم لغات سامية . ويسبح لويس عوض .. في نظريات كما أسماها ، ثم يقول ويعقب : " هذه النظرية قد تكون أولاً تكون صحيحة ، إلى أن يقول : فالاتجاه السائد اليوم بين علماء اللغة ، هو الفصل التام بين توزيع الأجناس وتوزيع اللغات بأن كلاً منها يتبع قوتين مختلفتين إلخ ، ص 110 - 111.

ويجنح عوض إلى التوراة المحرفة والمبدلة ليستشهد بها ، وهو يتحدث عن السامية والساميين ، مثل العرب ولقبتهم ، والحامية نسبة إلى حام بن نوح . ويسوق ألفاظاً عامية مصرية مثل : " حاكّتب " أو " راح أكّتب " ، فيقول : وهي لا صلة لها بكلمة " راح " ، " يروح " العربية بمعنى - ذهب - . وقالوا " هاكّتب ، بدلاً من "حاكّتب". ولذلك سميت هذا الفصل عبثاً ومثله كثير ، مما ساق هذا العايب المبطل .

ويمضي يضرب الأمثال في هذا المرحان ، فيقول : فعندما نقول للأوربي قل : محمد ، ويحاول ياتسماً فلا يخرج منه إلا صوت آخر هو اما "مخمد" أو - مهمد - " ونقول له ، وكأنه لا يدرك أن " لغة الضاد "

لا يتقنها ولا يحسنها إلا أهلها ، أما أعجميو اللسان فتشقى عليهم ، لأن العربية ليست لغتهم .! ونجد الأمثال عن لهجات عامية متوارثة ، وليست السنة فصحة ، يسوقها عوض .. ليزحم بها صفحات كتابه ، ويعرض ما فيها من اختلافات في النطق ، بين - الجيم والقاف ، مثل - جال - بمعنى: قال ، والذين يبدلون الهمزة قافاً إلخ .

ويتحدث عن سبل وطرق دفن مسلم ، فيمارس أهله طقوساً مصرية قديمة ، ونقول إن ذلك جهل منهم .! ثم يقول ، واستمرار بعض شعائر الدفن المصرية القديمة، متجاوزاً مصر المسيحية ثم مصر الإسلامية - في محافظة أسيوط - ، نقلاً عن عبدالعزيز عبدالله ، المحرر بجريدة الجمهورية . ويقول عوض : " إن سكان هذه المنطقة ، رغم انتمائهم إلى الدين الإسلامي ، ورغم تحدثهم بالعربية أو بلهجة من لهجاتها ، ينتمون من بعض الوجوه إلى الحضارة الفرعونية " . ثم يقول في الصفحة : " 123 " : " ومعروف أن الشعائر الجنائزية عند الشعب المصري اليوم ، مسلميه ومسيحييه على السواء ، لا تزال تحافظ على كثير من الطقوس والمعتقدات الفرعونية المجافية للمعتقدات الإسلامية أو المسيحية " .! ولاتذك أن البعد عن الدين والجهل به يؤدي إلى ذلك الانحراف بالنسبة إلى المسلمين . غير أن المسلم الواعي المدرك ، لا يمارس تلك الانحرافات التي تحيد به عن العقيدة السمحة والسنة المطهرة . والجهل بلاء مبين .!

إن " الفصل الرابع " ، من كتاب لويس عوض ، يبدأ من ص 127 ، وعنوانه : " فقه اللغة المقارن " . ورب سائل يقول : ما شأننا نحن بالمقارنة ؟ وما الداعي إلى ذلك ؟ . وما هو الهدف والغاية ؟ ولمصلحة من كل ذلك ؟! . ونحب .. له التسلط على اللغة العرمة ، ليقول لويس عوض ومن على شاكلته .. إنها من أصل هندي أوربي ،

كما يردد ، رغم أنه ساقى بعض أكوال المنصفين .. أنها عربية لحما ودما !: إذن ما سألنا وهذا ، وعنوان الكتاب : مقدمة في فقه اللغة العربية ؟ إنه الحشو والثرثرة والعبث الدراسي ، ومضوعة الوقت ، للتضليل !: ذلك أن الكاتب مدفوع إلى ذلك التشويش على لغتنا العربية ، عليه من الله ما يستحق ! ونحن ماذا بعيننا - ولز - ، اسكوتلندا - في الحديث عن العربية ؟ . ولماذا لا يكون البحث في أمر العربية وحدها ، من خلال فقهها ، إذا كان الكاتب جادا وصادقا فيما يقول ؟

ويحاول أن يفسر الأمور بغير أهدافها ومؤداهما وحقائقها ! فيقول في ص "130" : ومن هنا جاء الكلام عن النبي محمد أنه " النبي الأمي " ومعناه الحقيقي ، ليس النبي الجاهل بالقراءة والكتابة ، كما في المعنى المتداول المتداول ، وإنما النبي الأمي - أي - النبي الذي ليس - من بني إسرائيل - لأنه من سبط هاجر المصرية وابنها إسماعيل ، وليس من سبط سارة وابنها إسحق والد يعقوب - إسرائيل - مؤسس الشعب المختار ، ويستشهد بقول الله في رسولنا : " هو الذي بعث في الأميين رسولا منهم يتلو عليهم آياته " - سورة الجمعة - . ويقول : " بمعنى بعث في غير بني إسرائيل وليس بعث في الجاهل " . وهي مقولة مكذوبة ليست جديدة ، فقد سبق إلى إشاعتها نفر من أصحاب الفرق والمذاهب الضالة ، وكل ما يقطعه لويس عوض أنه نقل هذه الغربة عن سبقه من أعداء الإسلام !: ويمضي لويس عوض يستشهد بآيات من الكتاب العزيز ، فيقول : ويلاحظ أنه كلما ورد ذكر " الأميين " أو " النبي الأمي " في القرآن ، إنما ورد في سياق الحديث عن أهل الكتاب من باب التمييز والمقابلة كما يدل السياق . وساقى لويس عوض في " 131 " ، الآيات من سورة البقرة : فأمنوا بالله ورسوله النبي الأمي . وفي سورة آل عمران : " وقل للذين أوتوا الكتاب والأميين "أسلمتم " . وفي سورة الأعراف : " فأمنوا بالله ورسوله

النبي الأمسي الذي يؤمن بالله " وكذلك : " الذين يتبعون الرسول النبي الأمسي " الأعراف : " وقالوا ليس علينا في الأميين سبيل " - الأعراف .
وقوله : " وهو الذي بعث في الأميين رسولا " الأعراف .

إنه الخط والجهل المركب ، والذي قرأ القرآن يفترض أنه قرأ غيره من الأدلة الصحيحة ، التي تثبت أمية محمد وهي فيه كمال ، وفي غيره نقص ، وذلك وقت نزول القرآن عليه في غار حراء ، وجبريل عليه السلام يضمه ويقول له إقرأ ، فيرد الرسول ما أنا بقارئ ، ثلاث مرات ، ثم يقول له رسول السماء : " اقرأ باسم ربك الذي خلق ، خلق الإنسان من علق " . ويقول الحق في أمية محمد صلى الله عليه وسلم .. في سورة - العنكبوت - ، آية - 48 - : " وما كنت تتلوا من قبله من كتاب ولا تخطه بيمينك ، إذا لارتاب المبطلون " . أي ما كنت يا محمد تقرأ قبل القرآن كتابا . ولا تقدر على ذلك . لأنك أمي .. لا تقرأ ولا تكتب . ولو كنت ممن يقدر على التدوين والخط .. لقالوا : لعه وجد ما يتلوه علينا من كتب الله السابقة ، أو من الكتب المدونة في أخبار الأمم . فلماذا كنت أمياً .. لا تقرأ ولا تكتب ، لم يكن هناك موضع للريبة ولا محل للشك أبداً " - زبدة التفسير من فتح القدير - . إذا لويس عوض - يغالط - الحق ، لأنه معاند ضاللي .

إن رسولنا عربي ، من أرومة عربية . والأمة العربية ، بعد أن أعزها الله بالإسلام .. دخلت فيه أفواجا ، وتحققت لها الفتوحات العظيمة ، شرقا إلى الصين ، وغربا إلى جبال البرانس ، بحيث أصبحت إمبراطورية ، حتى أن هارون الرشيد وهو يفاخر بسعة ملكه ، كان يقول إذا رأى سحابة ممطرة تعبر سماء عاصمته ، خاطبها بقوله : " أمطري حيث شئت فسوف يأتيني خراجك " .

إذا الرسول الكريم رجل أمي بعث في أمة أمية ، بدليل أن

المسلمين بعد نصرهم في غزوة " بدر " ، كلفوا بعض الأسرى الذين يجيدون القراءة والكتابة .. أن يعط كل واحد منهم عشرة من صبيان المدينة الكتابة والقراءة ، لقاء فداء نفسه ! ولويس عوض إما إنه رجل جاهل بتاريخ المسلمين ورسولهم ، لذلك فهو يتخطى في تفسير معنى الأمية ، ويزعم أن رسول الإسلام صلى الله عليه وسلم : " ليس النبي الجاهل بالقراءة والكتابة " ص 130 . وإما أنه عارف بهذا التاريخ لكنه بصراً على التزوير والكذب والدم من منطلق عدائه البين الصريح للإسلام والعرب والمسلمين ١.

ويقول هذا الجاهل .. في ص " 131 " ، " وكان العرب يقسمون العالم إلى عربي وعجمي ، والعجم أو الأعاجم هم - الأجانب - أو من ليسوا عرباً بصفة عامة " . وهذا غباء فهم . إذ لا يوجد في الإسلام معنى أجنبي بالنسبة للأمة التي تجمعها عقيدة واحدة ، لقوله تعالى إنما المؤمنون أخوة " . والعجمة المقصودة ، هي عجمة اللسان ، أي اللسان غير العربي ١.

ويقول هذا الرجل - التحرير - في الصفحة نفسها : وحين قال النحاة : " العلمية والعجمة " تمنع من الصرف ، إنما قصدوا إلى أن أسماء الأعلام الأجنبية تمنع من الصرف ، ولم يقصدوا الأعلام الفارسية بالذات . إنه لجهل فاضح ، هذا الجهل بالنحو عند دكتور يدرس اللغات وتواريخ نشأتها! ولو كان حياً لسألناه : هل أسماء: عمر، وحمة ، وعثمان ، وفاطمة ، هل هي أجنبية لأنها ممنوعة من الصرف؟ ومن قال لهذا الجاهل إن الأجانب هم من ليسوا عرباً بصفة عامة ؟. إن هذا التخريج ضرب من " الهجس " كما يقال ١.

وهو يهوم ، حين يقول في ص " 147 " : وما فعلت في هذا الكتاب إلا أن فتحت باب الاجتهاد الفيلولوجي ، ولذا سميت كتابي

"مقدمة" في فقه اللغة العربية ، عسى أن يأتي بعدي من يقيم أركان هذا العلم الخطير .

ونقول .. إنها مقدمة فاشلة ضائعة ، لأنها لا تهدف إلا إلى النيل من اللغة العربية وأهلها . ولكن الله أظهر عجز المحاولة وصاحبها ، لأن المكر المسميء لا يحق إلا بأهله .. كما جاء في الكتاب العزيز . ذلك أن هذا الكتاب العريض .. الذي تجاوزت صفحاته الستمائة ، ليس فيه فيما يختص بالعربية إلا أوهام وترهات والفتراضات .. لا يحول عليها ، لأنها لا تستند إلى علم ، ولا إلى من يوثق برأيهم ، فهي أقاويل مفتعلة باطلة ، مردودة على أصحابها ونائلها وقائلها ، فليس فيها شيء **جائز** ، ذو مراجع يعتد بها . وما قاله في ص "147" ، بما أشرت إليه ، أنه عبث في أمر محسوم مؤكد ، ليس في أمر مجهول بادئ ودخيل !! ونقول : ما شأنك بلغة أنت لست من أهلها **المختصين** ، وإنما اختصاصك في اللغة الإنجليزية ؟! إنه العبث والدخول **فيمّا** لا يحسن المرء .. ولا يعظم ، ولا يدرك ، والشاعر العربي يقول له ولأمثاله المتطفلين :

إذا لم تستطع شيئا فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع

و**الفصل "الخامس"** ، ص "144" ، يبحث في "الفونطقا المقارنة والمورفولوجيا المقارنة" . يقول لويس عوض .. في بداية هذا الفصل : "فلنحاول الآن أن نحصر المبادئ الفونطقية التي بني عليها بعض علماء اللغة نظريتهم في احتمال وحدة الأصل بين المجموعة الهندية الأوروبية والمجموعة السامية الحامية من اللغات" . ويبدأ في هذا الفصل بما أسماه - قاتون تبادل السنيات - . ولا حاجة لي أن أشغل القارئ بتلك الحروف العربية المتقطعة ، ويقابلها الحروف الأخرى ، اللاتينية وغيرها ، وسبل نطقها ، ونسبها إلى لغات مختلفة ، مثل : اليونانية ، الفرنسية ، والألمانية ، والعربية ، والقوطية والعربية إلخ .

ثم الرجوع إلى القواميس في إظهار معانيها . وكذلك موضوع تلاخظ اللغات ، وأنها تأخذ من بعضها بعضاً ، ومعاني كلمات في أكثر من لغة – فمثلاً يقدم الكاتب من اللاتينية كلمة "مدو" ثم يقول : وهو أصل كلمة "صوت" ، - صل - ، ومنها "صلصل" ، - صليل - ، وهذه المقارنات ، لا حاجة لي ولا للقارئ العربي الوقوف عندها ومتابعتها ، ذلك أنها تختص بعلماء اللغة المتخصصين . ويشرح الكاتب في متابعة جذور الكلمات ، ونراه يقول : وفي المجموعة الهندية الأوروبية جذر افتراضي هو "ديوب" ، والجذر الجرمانى الافتراضى هو "ديوباز" ، فما دخلنا نحن وما دخل لغتنا العربية في ذلك ؟ . ويقول في ص 159 " وذلك في باب الافتراضات والاحتمالات . والدراسة العلمية المقننة .. لا تعتمد على التخمين والأقوال غير المؤكدة ، فمنطق العلم ضد هذه الافتراضات التي لا يعول عليها ! يقول عوض : والاحتمال الأخير يصح فقط إذا أمكن ربط صيغة "نطفة" العربية بصيغة "ندوة" في العامية المصرية بمعنى "ندى" . إنه تخمين وتخريف فارغ ، لأنه ناتج عن فراغ . ١. وإلا ما علاقة "نطفة" بـ - ندوة - من "ندى" ؟ ويقول في آخر هذه الكلمات - التي لا يجمعها معنى ولا مبنى : ويكون المعنى "ندى المساء" بهذا يمكن تغيير "ندى" و - ندوة - المصرية و "نطفة" . ونقول إنه فهم "طمطمساتى" . وتخريف .. يعود عن الفهم العلمى ، ولكنه عبث عبث .. لا يؤبه له !

ويصادفنى في هذا الفصل تخريجات كثيرة .. مبنية على التخمين والقياس والافتراضات في - الصوتيات - . ومن هذه التخمينات التي لا أساس لها قوله : واجتهاد كوني يجب أن يؤخذ مأخذ الجد ، ففي الاصطلاح العربى "كال" - المديح - ، يظن أن "كال" من "الكيل" ، وهو مستبعد ، وأقرب منه إلى المنطق أن تكون "كال" هنا تعنى "اسمع" . فالعلماء لا يقولون في غير المؤكد والمختلف فيه كلمة - يجب - ،

ويؤخذ مأخذ الجد ١. ولويس عوض بعد عن العربية وأهلها وجاهل بها. ونحن نقول في الأمثال الدارجة : " كبلو المديح " ، أي كال له . والمكيال في الحبوب وما إليها .. أداة كميات لا تخضع حبوبها للعد ، أي معنى المثل مدحه بلا حساب ١. وما قاله لويس عوض ، وهو افتراض وتخريج خاطئ .. شيء مستبعد ، وخطأ وجهل بمدلولات المعاني في العربية . فالكيل أصح ، لأنه صب بكميات كثيرة ١. واللغة ليست الافتراضا ، وإنما هي سماعية وقياسية ١. أما أن معنى " كال " تعني - اسمع - ، فإنه فهم ليس فيه شيء من العظمة أو المنطق الذي يتذرع به كاتب .. ليس من أهل العربية ، ولا يربطه بها رابط من قريب أو بعد ١. فالعربية الشاعرة .. معان ، و - مجال - ، وهذا شيء لا يدركه لويس عوض غير العربي ، وهو أكثر من غيره .. أعدى أعداء ما جهل . وقد يكون الجهل - نصة ، بالقياس إلى لويس عوض . ومن سلك نهجه ١. وصدق المتنبي في قوله :

نو العقل يشقى في النعم بعقله وأخو الجهالة في الشقاوة بنعم

فالذي يحكم بما لا يعظم جاهل ، وقد مر بنا أنه يعارض القول أن رسول الإسلام محمد صلى الله عليه وسلم " أمي . أي غير متعلم ، فلا يقرأ ولا يكتب ، وسقت الأكلة ، يوم نزل عليه الوحي ، وكان الوحي ثقيلًا ١. قال تعالى : " إنا سنلقي عليك قولاً ثقيلاً " . فأي منطق الذي يقوله لويس عوض ويحاول أن يوهنا بما يؤديه عقله المريض ، ليخطئنا فيما نفهم ونذكر ونعي من لغتنا ، لغة - الضاد - . وإنه لآخر زمان أن يعطنا لويس عوض - غير العربي - لغتنا بمنطقه هو المجاني لحق ، وذلك في عصر النور والمعارف الواسعة ١. إنه عسى البصيرة والضلال البعيد ١.

ويأخذ لويس عوض في الافتراضات وتخميناته ، وليس ذلك دأب العلماء والدارسين الأكفاء ١. فهو يفترض ويقترح ، كأنه يريد أن يأتينا

بمعان ومبان للعربية جديدة لا نفقها . ولو كان ذلك صحيحا وسليما لقبلسنا ما نفتتح به ! أما أن يكون تشويها وعثا واستهتارا بلغتنا ، لغة القرآن الكريم ، فإننا نرفض ما يقول ، ونرد عليه .. تصفيها لأقواله وأحلامه !. ويقول في ص 184 : " إن " مصراع الباب " وجذرها الإفتراضي - سكيرى - أو " كبرى " ، بكلمة - شرح - العربية بمعنى " فتح الباب على مصراعيه " أو - فتح - ، وهو يقدم جذر " كرح " الأساسي أصلا لهذه الكلمة . ومن هذا الجذر في رأبي يمكن أن تخرج مادة " صرع " أساس كلمة " مصراع " العربية (قارن " شراعة " الباب في العامية المصرية) وربما كان المعنى الأصلي للتعبير " شرح الصدر " هو " فتح الصدر " .

بدائية ، نحن نرفض ألفاظا : في رأبي ، وربما . وأن معاني للكلمات التي ساقها هذا الدخيل على لغتنا ، ليعلمنا إياها بطريقة مظلومة ، ينبغي له أن يجلس في قاعات دروس العربية ليتقن ما جهل ، قبل أن ينصب نفسه مطما في ما جهل ويجهل ، لأنه بعمله هذا يصنع نفسه أضحوكة للناس ، بعثه وجهله ما لا يحسن ، ولكنه زج بنفسه ، ليحاول إفساد لغة أمة ، وجدت عبر قرون طوال من يغار عليها ، ويقن معاني ألفاظها ، وينشئ المعاجم ، حتى تحصى عبر القرون .. من أي متطفل وعابث ، محاولا الكيد لهذه اللغة الغالية على أهلها ، وإتهم ليحمونها ويذودون عنها .. كما يحمون ويذودون عن أغلى ما يحبون ويملكون ويغارون عليه !.

إن - كلمات - صرع - ، - مصراع - في عربيتنا المجيدة لها معانيها المحددة . ولا دخل لنا بالعامية المصرية .. التي يحاول لويس عوض اقحامها فيما يقول ، ليميع المعاني المامية العربية الفصحى الواضحة وضوح الشمس .. في رابعة النهار . ونحن ولغتنا في غنى عن آرائه الفجة المريضة . ونرفض في تطيلاته - : ربما !. وصدق الله

القائل : " أفمن شرح الله صدره للإسلام فهو على نور من ربه ، فويل للقسامية قلوبهم من ذكر الله ، أولئك في ضلال مبين " . والمعاني مختلفة.. وأن أفضى بعضها إلى بعض ، فكل معنى مؤداه وهدفه وسياقه ، وهذا سر من أسرار العربية .. أتى للويس عوض أن يفقهه ؟!

ونراه يجري وراء - كوني - وأضرابه ، وهم أجهل الناس بمعاني العربية وبلاغتها وبياناتها ، فيقول في الصفحة نفسها : وكوني يربط مادة " شرح " العربية بمعنى " قطع " ، ومنها " شريحة " و - شرح - " تشريحا " لصيغة التثنية بالجزر الهندي الأوربي الافتراضي " كيري " بمعنى " يكسر " أو " يحطم " . وأتساءل : أي عاقل أو من يحمل ذرة من عقل يقطع ويقبل معنى لـ " شرح " ، بمعنى - قطع - ، - كسر -؟! ومال الأعجام . مثل - كوني - ، لويس عوض وغيرهم ولغتنا المشرفة ، بخضوعها **لأمزجتهم** المريضة المنحرفة ، وينسبوننا زورا وبهتانا إلى الهندية الأوربية . وهدفهم تشويبهها ، بنسبتها إلى لغات لا تنتمي إليها ، ولا صلة بينهما ! إنه الكيد لها ، ولكن كيدهم في نحورهم !. ويمضي في عبثه هذا ، فيقدم كلمة " الشرود " ، ويقول : " نتيجة الخوف أو الإرهاب " . وفي عربيتنا معانيها أوسع ، غير ما ذكر و -

يفترض - هذا الدعي ! فعندنا من معانيها : شرود الذهن ، والهرب .. أي نوع منه ، وليس بالضرورة أن يكون إرهابا وخوفا . ونحن نقول في أحاديثنا : شرود الدابة ، أي هربها.. حين يتاح لها الانطلاق من القيد !. إن معاني هذا الدخيل الأفك ضيقة ، لأنه ضيق الحطن .. لا يفقه كثيرا مما يقول ويسوق إلينا ، مما ينقله من آراء أعجام مثله ، بعيدين عن العربية ، فلا يفقهون أعماقها ولا معانيها وغزارة مادتها الواسعة !. فالعلم .. هو ما يؤكده الدليل والبرهان والتجربة ، ولكنه عند عوض : رأي وتخمينات ، لا تؤيدها أدلة ، وذلك مبلغه من المعرفة .. ومن يتكئ على آرائهم ، وهو مبلغهم من العلم " ويرد عليه وعلى أمثاله قول الحق :

"إن ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله وهو أعلم بمن اهتدى".! إن اللغة عند لويس عوض - احتمالات - ، وهي ليست كذلك . ويطول الوقوف.. لو أردت تتبع كل ما ساقه هذا المتجني على اللغة العربية ، ولا أريد أن أضيع وقتي ووقت القارئ، وأكتفي .. بما اقتطف مما وفت عليه فألفنده وأبين فساده وفسولة قائله. وإني أجد أمامي في ص "213" نمطا .. من ذلك الهراء ، فكلمة - ماء - العربية ، يحاول لويس عوض إخضاعها لمعان والتراضات بعدة عنها.. معنى ومعنى ، فيقول : حتى "ماء" العربية و - مية - العامية المصرية يمكن ردهما إلى م + لاج - ماج - ماء . وهذا الافتراض المريض بعيد بعد المشرقين ، وهو كلام فارغ ، يوهنا به هذا الأفك الأثيم.

وفي آخر ص "221" نقرأ قوله بلا دليل قاطع : كذلك يرى اللغويون أن "فر" وتفر " في العربية من نفس جذر "فاران" في الجرمانية العالية القديمة وفي السكونية القديمة وفي الاتيوسكونية بمعنى "ارتحل" أو "رحل" وأنا أشاركهم هذا الرأي . وإنما أرى أن البحث عن جذر "فر" العربية يجب أن يكون في البحث عن جذر "فرير" الفرنسية ، كلاهما بمعنى "نفر" وربما كانت "هر" في "هرب" العربية من نفس الجذر .

ونحن نقول .. إن المعاني تختلف بين : - فر - و نفر - ، ذلك أن لغتنا معانيها دقيقة جدا ، لأنها لغة شاعرة . ومعنى - نفر - غير معنى - ارتحل - في لغتنا . ذلك أنها تعني : خرج .. والاسراع إلى أمر . قال تعالى : "انفروا خفافا وثقالا وجاهدوا في سبيل الله" . وقوله : "فلولا نفر من كل فرقة ليتلفقوا في الدين وينذروا قومهم إذا رجعوا إليهم". أما ارتحال .. فيعني : سار ومضى . وقد جاء في المعجم الوسيط "رحل" عن المكان - رحلا - و - رحلا - و - رحلا - و - رحلا - ورحلة ، ص "346" المجلد الأول . وأعجب من قول هذا الباحث - يجب - في أمر غير

مقطوع به . ونحن نقول - لا - ، لأن هذه الآراء مغلوطة ومنحرفة هي وأهلوها ، لاسيما وأنهم لم يسوا من أبناء العربية ، ولا من بناتها - الذين يحتج بأرائهم .. فيسمع لهم حين يقولون ، وأن أحكامهم صحيحة ، ولهم سوا أعداء لهذه اللغة وأهلها وتراثهم . أما ما عداهم ، فلا بد من تمحيص ما يقولون ، ولا تؤخذ أقوالهم قضية مسلماً بها ، ونحن والله الحمد لسنا غافلين ، عن دس وترويج الغادرين والكائدين ، وإنما الغر على اللغة العربية .. لهم بالمرصاد ، ليردوا إليهم كيدهم في نحورهم ، ونحن نعوذ بالله من شرورهم ، والله ناصرنا على أعدائنا وأعداء لغتنا التي هي موئل اعتزازنا وحبنا وهواتنا .

في ص 226، يقول الكاتب التحرير: وهناك مثلاً مادة "سرب"، ومنها "تسرب" في العربية. وهذه جذرها جذر "سرى" و"زحف"، وهو جذر "تعبان" في وقت واحد. ونحن نعرض على هذا التعريف، ونقول: كيف، ومن قال بذلك إلا الغافلون الجاهلون أمثال لويس عوض، الذي يحاول أن يعث بالطم وأهله، في عصر النور! وفي العربية: "سرب" الماء - سرباً: سأل، فهو سرب، "أسرب" الماء: أسأله. و"المسرب" المسك في خفية. وفي التنزيل. "فأخذ سبيله في البحر سرباً". وحفير تحت الأرض لا منفذ له. و"المسرب" الفريق من الطير والحيوان. وفي الكتاب العزيز: "ومن هو مستخف بالليل وسارب بالنهار". و"المسرى" المسير ليلاً. ولذلك نقول العرب في أمثالها: "عند الصباح يحمد القوم المسرى". والزحف .. يختلف معناه، فيقال: زحف الصبي - زحفاً: السحب على معدته قبل أن يمشي، وهو كل ماش على بطنه. وزحف الصكر على العدو: مشوا إليهم في ثقل لكثرتهم. وزحف البعير وغيره .. إلخ.

ونجد المزيد من خلط هذا الكاتب، ولعله يقن أنه يحسن

صنعاء؛ لكننا لا نحسن الظن به وبأمثاله من أعداء العربية وأهلها. ! قال تعالى : " الذين ضل سعيهم في الحياة الدنيا وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعاً " . !

ويقول هذا في ص "228" : وفعل " شتل " : في العربية والعامية المصرية بمعنى " زرع " ، فربما من جذر تعرفه المجموعة الهندية الأوروبية . وأسأل : هل في العالم شيء يقال له ريما ؟ وأعني الباحثين والدارسين ! ولكن عند الجاهلین : نعم. ليؤكد عوض أن الهندية الأوروبية أصل اللغة التي عاها . و " الشتلة " النبتة. وزرع - فعل - يعني ممارسة الزرع . ! وفي المعاجم العربية : - الشتلة - .. النبتة الصغيرة، تنقل من منبتها إلى مغرسها . والكلمة محدثة ، وليس معناها - زرع - ، كما يقول هذا العالم اللغوي الملقب لويس عوض.. في هذا " التخصيص" .. الذي ملأ به كتابه : مقدمة في فقه اللغة العربية . ! وفعل " شتل " .. يعني : الزرع - شتلا : نبت البذر في مكان لوغرسه في مكان آخر . !

وما أكثر ما يتوقع من هذا الدعي ، فنراه في ص "230" يقول : وأساس "سلام" و "سلم" العربية ، و" شالوم " العبرية بمعنى " سلام " أو - أمن - . ولا تجد عند هذا الدعي أي دليل على هذه الاستعقالات المتلاقية بين اللغات التي يصوق ، من عبرية وفرنسية ولاتينية وألمانية، ونبحث عن دليل فلا نظفر به عند هذا الناقل والفائل . وعربيتنا التي في قرآننا لم تشتق من اللاتينية ولا من غيرها . وسلام - تحية أهل الجنة . ولغتنا مجردة من العجمة .. إلا عند لويس عوض وأعوامه ! والفتراضاته التي لا تنتهي ، تجدها منبثة في صفحات كتابه . والعلم ليس الفتراضا ، ولا يكون كذلك .. إلا عند هذا الكاتب في القرن العشرين . !

في ص "239" ، يتحدث لويس عوض عن معنى - قرءة - العربية ، ويذهب مذاهب شتى في تفسيرها ، فيقول إن معناها في

العربية "عين" أو "إسمان العين" وقولهم "قرة عيني" معناه "عين عيني" أو "إسمان عيني"، وعلى الأصح "حبة عيني". إنه يذهب، بنا بعيدا في شطحه وتخرجه. وفي العربية - قرّ عينه - معناها = سرّ ورضي، فهو قرير العين. وفي التنزيل .. حكاية عن أم موسى عليه السلام: كي تفر عينها ولا تحزن. فمن أين أتى لويس عوض بذلك المعاني؟ أمن اللغة الهندية الأوربية أم من القبطية؟! ويقول في الصفحة نفسها: فإذا تذكرنا أن النيل في اعتقاد قدماء المصريين كان ينبع من الجنة، أو من جنة الخلد، إلخ. فمن أين لقدماء المصريين العلم بالجنات في الآخرة؟ أما في الأديان السماوية وقاموسها، فنعم، لكن لا يؤمن بذلك إلا القلة المؤمنون فقط ١.

ويأتي إلى كلمة "حور" - المشار إليها في الجنة - ، يقول بجده واجتهاده ومهارته ، وهو يريد أن يغير لنا لغتنا ومعانيها : و "حور العين" هي في الواقع "قرة العين" . وهي كذلك تكرار لمعنى "العين" ، أو حبة العين . وقولهم "إن النيل ينبع من الجنة ، أو من الخلد أو من العينين" . ضرب من هذا الخلط العجيب .. الذي يمدنا به لويس عوض في القرن العشرين . ومعاني لويس عوض ضرب من الهلوسة الذهنية للبحث باللغة العربية . وامرأة فرعون العاقلة المؤمنة ، حين قالت : "قرة عين لي ولك لا تقتلوه عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولدا" . لا تتبالغ في إطلاق المعاني لتحبيب فرعون في موسى .. بالمعاني التي جنح إليها الكاتب .. الذي لا يجارى! ، ولن يقبل فرعون الطاغية أن يكون موسى.. الذي هو ابن من الأبناء الذين يقتلون حين ولدتهم إنه - حبة عينه - ، "عين عينه" أو - إسمان عينه - ، لمن ليس ابنه ، ولن نقول له - إمرأته بهذه المبالغة اللغوية! والهور في اللغة العربية : شدة البياض في بياض العين مع شدة المواد في سوادها . وكلمة : "عَيْن" عينا و - عينة - ، اتصفت عينه وحسنت ، فهو أعين ، وهي

عبناء (ج) عين . وهو المعنى الذي عناء القرآن الكريم ١! أما معاني لويس عوض ، فهي من عاميته الخرقاء ٢!

ونستجاوز الفصل السادس .. المختص بـ: " أسماء الأعداد " ، لأنه لا يعنينا . أما الفصل - السابع - ، فهو عن " أسماء القرابة " ، وفي ص 319 من هذا الفصل .. يقول عن معنى قول الحق : " فاطر السموات والأرض " سورة - فاطر - فالأغلب أن المعنى الأصلي للآية " فاطر السموات والأرض " هو : " أبو السموات والأرض " ، أي خالقها . وأسأل : ما علاقة الأبوة بالخلق ؟ والحق يقول : الله خالق كل شيء . ومعنى فاطر - ابتداء الخلق من العدم - . أما - خالق - ، فتعني - مخرج - . وليس " فائق السموات والأرض " كما يظن عادة . و " عيد الفطر " فيما يبدو لا علاقة له " بالإفطار " بعد الصوم إلا مجازاً ، ولكن معناه الأصلي " عيد الخلق " ، خلق العالم في بعض المعتقدات الدينية أو خلق القرآن أو تنزيهه على أقل تقدير في كل تفسير معتمد . وبذلك يكون " الإفطار " بمعنى إنهاء الصيام . هكذا يخرف هذا المفتري الذي زين له سوء عمله قرأه حسناً ، ويقول الحق في هذه الآية: " إنا لله يضل من يشاء ويهدي من يشاء " . وعوض الضال .. يفسر كلام الله وفق هواه ؛ الذي أضله فأعشى بصيرته .. لكي يدخلنا بفهمه المريض في وثنيات شتى.. لأنه مشرك أفك أئيم ١! إن قواميس اللغة تقول : فطر الأمر ، أي ابتدأه . والله - العالم - أوجده ابتداء . وفي الكتاب العزيز على لسان نبي الله إبراهيم : " إني وجهت وجهي للذي فطر السموات والأرض حنيفاً " . و " أفطر الصائم " قطع صيامه ، و " عيد الفطر " .. العيد الذي يعقب رمضان . و - الفطرة - الخلقة التي يكون عليها كل موجود أول خلقه ، والطبيعة السليمة - لم تشب بعيب ، وفي التنزيل : " فطرة الله التي فطر الناس عليها لا تبديل لخلق الله " .

عوض كغيره من أمثاله اليهود والمشركون .. الذين يحرفون -

الكلم - عن مواضعه. ورغم إجلاله ، نراه متذبذباً ، فإنه يأتي بمعنى الإفطار ، أنه إنهاء للصيام . و "الأبوة" للسموات والأرض ، تعبير وثني ، ولا يتفق وتعبير - الخلق - . وينبغي أن يكون عيد الفطر له علاقة - بالإفطار " بعد صوم رمضان ، وإنما هو - مجاز - ، إذا ما هي الحقيقة أبيها الخبيث الكاذب الملحد المزور؟ . وشيء مضحك أن يكون معنى عيد الفطر بعد " الخلق " . منسأك أي خلق سيد هذا الدعب المفسد العاث . وهو يعبر بـ - الأغلب - وما في حكمها . و - كما يظن عادة - وليس في العقائد المسلمة ظن وتخمين وإرجاف وهوى مريض ، ذلك أن المشرع هو الله ، " هو الذي أرسل رسوله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله " . والأبوة عند الملاحظة تعبير تلقائي ، ونسب ذلك إلى الواحد الأحد - خالق كل شيء - . وهو سبحانه : " لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد " . إن هذا المريض المقتوه يفسر كلمة " فاطر " ، بمعنى " أب " ، وهو أي لويس عوض ، نصب نفسه لدراسة فقه العربية ، فهل عنده معجم يعد به عربي يقول بهذه - الأبوة - : كبرت كلمة تخرج من أفواههم إن يقولون إلا كذبا " . ونردد : " تعالى الله عما يقولون علواً كبيراً " .

والفصل الثامن ، يتحدث عن أعضاء الجسم . ولست مغنياً بالوقوف عنده .. إلا ما تضطر إليه الحال . ونقرأ في ص "390" كلمة " ألقى " فيقول هذا الكاتب : في العربية " ألقى " تعني جلس (الحيوان) على ذيله . ونقول إنها خاصة بـ - الكلب - وما شابهه .

وإني أجد لويس عوض على اجتهداته وتخريجاته التي لا يقاس عليها ، تيسحق السهلي والاحتفاء والتجيين . فتراه يقول في ص " 391 " : فعل - قعد - كفعل " ألقى " من نفس الجذر ، نتج عنه ظهور - ع - في " قعد " وقد سقطت الدال في بعض الصيغ فتجاور

بمسبب سقوطها عدد من حروف اللمة - الحركة - ، وكانت نتيجة ذلك ظهور " ألقى " العربية بغير دال . ونقول له فتح الله عليك في هذا الاجتهاد الذي لا مثيل له . لأن عوضاً لا يدرك عمق العربية وسعتها ، لأنه ليس من أهلها ، وإنما هو ينتسب إلى اللغة الانجلو سكسونية ، الهندية الأوروبية ، التي يتكئ عليها في أكثر ما يتصل بالعربية وغيرها .! ونقول له لا سقط ولا تغيير يا جاهلاً بالعربية ، التي أعطت بقدرة الله وفضله كل مسمى حقه ، لأنها لغة دقيقة ، فهي قد أعطت أوصافاً مختلفة للإنسان والحيوان والنبات .. ليست في الإنجليزية القاصرة - مثلاً - ، ولا في غيرها من اللغات .!

إن تخريجات لويس عوض اللغوية بعجل عنها الشيطان ، فهو يقول في ص 414 : " وإذا كانت " نجر - من نفس الجذر " - وهو يتحدث عن - نيل - ، تعني " ظفر " و " مسمار " ويقول : ومناها الأصلي يكون مستمداً من دق المسمار . ويبدو أن " نخس " - " نخر " المصرية و " لكز " العربية في نفس الجذر ، بمعنى " شك بمسمار " . وكذلك " نخر " صيغة من نجر .! وحين نرجع إلى المعاجم العربية ، نجد إن الاسم غير الفعل ، ثم كلمة مسمار وظفر ، لا تتحول .. إلى دق المسمار أو الظفر إلا عند البحاثه لويس عوض وعقليته السقيمة . أما أن " لكز " تعني - شك بمسمار ، فنقول لجهيذ اللغة : - يفتح الله - . ذلك أن مضى - لكز - في اللغة هو : لكزه بلكزه لكزا : ضربه بجمع يده في صدره . ولاكزه : ضرب كل منهما الآخر .! أما تخريج البحاثه في القرن العشرين ، أن تلك الكلمة معناها - شك بمسمار - ، فلا نعرف له أصلاً .. هذه واحدة .! ، وكلمة " نخر " تعني : نخر الخشب والخيل بحوالها الأرض ، و- نخر فلاناً - عابه واغتابه . وانتقر الشيء : احتقره . إذاً ، فما ذهب إليه لويس عوض ، أن معنى مسمار مستمد من - دق المسمار . وأن نخر غير نجر ؛ لأن لكل منهما معنى ، وإن

تلاقيًا في الصناعة الخشبية ، لأن النقر تعني - الحفر . ونجر .. تسوية قطع الخشب ليصنع منها ما يراد 1. ولو كان لويس عوض حيًا لدعونا له - أن يوسع الله علمه وفق هذا الفهم السقيم ، الذي تطوع به لخدمة لغتنا العربية ، وهي في غنى عن هذه الأنماط المعوجة ، التي يقدمها ويسعى إليها أعداء العربية ، يزعم أنهم يبحثون في علم لغتنا ، وتوجهاتهم وأهدافهم خبيثة كنفوسهم المريضة 1.

الفصل التاسع ، الذي يبدأ من ص "435"، عنوانه : " أسماء الحيوانات ". ويصادفنا في ص "437" عبثه وولعه بالانحراف ، والجري وراء التشكيك ، لأن فهمه سقيم .. كما يقول المتنبي ، فيقول في : كابلوس " اللاتينية تعني " جواد " ، ولكن من نوع ردئ غالبًا للحمل . وهذا يجعلها أساسًا لكلمة " بزل " . أما " جواد " بالمعنى المؤلف Equus أما الاسم الآخر للجواد في العربية فهو " حصان " وجذرها هو جذر - هورس - . إنه تخريج يدعي رائع ! ثم كيف تعني كلمة - جواد - " بغلا " دون تفرقة . ونحن نقرأ في القرآن قول الحق : " والخيول والبغال والحمير لتركبوها وزينة " . وفي لغتنا الأثيرة علينا ، نجد أن معنى " الجواد " ، هو - النجيب - من الخيل . (ج) جواد . وفي التنزيل ، حكاية عن نبي الله سليمان عليه السلام : " إذ عرض عليه بالعشي الصافنات الجياد " واشتقاقات هذه الكلمة .. تعني الخير ، فالجود - المطر أو ما لا مطر فوقه . و - الجود - عند " الأخلاقيين " : صفة تحمل صاحبها على بذل ما ينبغي من الخير لغير عوض . وفي حديث الاستسقاء " ولم يأت أحد من ناحية إلا حدثت بالجود " (22) ويقال : جاد بماله ، فهو جواد . وجاد المطر القوم : عم أرضهم وشملهم . وفي الحديث : " تركت أهل مكة وقد جيدوا " . فتبًا لهذا الفهم الملتوي السقيم .. الذي يريد أن يفسد علينا لغتنا ويشوهها ، حصداً منه وبغضاً لها 1. ونتجاوز تخمينات هذا المبطل . في - براق - ، " حمار " و - حساوي - ، لأن تخريجات

كهذه .. لا تنتهي عند حد ، من القلط والعبث باللغة الشريفة . ذلك أنه يأتي بالفاظ أعجمية ، ويشق منها المعاني ، عبر قياسات باطلة ، لا معنى لها ، ولا خير فيها . فهو يقول في تخريجه الفاسد : " جائز بل ومحتمل " وما إليهما مثل : في رأيي ويبدو إلخ ١.

في ص 448 ، يسوق هذا الفيلسوف تعريفات وتخرجات ، لعلها من إحياء الشياطين . فهو يقول : وعلى كل لكلمة " نعجة " في الاصطلاح المصري ، توحي بأن جذرها هو جذر Nag الإنجليزية بمعنى " مومس " . والنعجة في العربية تفتن بالخوف وليس بالجنس . والمجاز ربما من سهيل الفرس . هذه هي معطيات أخيلة لويس عوض الضالة ، ومعاجمه الجديدة المبتكرة البديعة في علم اللغات . و - النعجة - في لغتنا : الأنثى من الضأن و - البقرة الوحشية " ج " نعاج و نعجات . ويقول ، جازاه الله بما يستحق : ومن هنا يتبين ترجيح اشتقاق مادة " هجرن " و " غنخ " و " ناقة " و " ناج " من جذر واحد هو الجذر الذي خرجت منه " جمل " اليونانية واللاتينية أما كيف اختلط معنى الجمل بمعنى الحصان في مرحلة قديمة ، فهذا ما يحتاج إلى بحث . وربما كان تفسير ذلك في البحث عن مادة " حمل " فليس بمستبعد أن تكون مادة " جمل " ونظائرهما لا تعني أصلا الحيوان بذاته وإنما تعني " دابة الجمل " بغض النظر عن فصيلتها فونيطيقيا يمكن أن تخرج " حمار " و " قلووس " و " عيس " فتحتاج إلى بحث ! إنه لخلط عجيب ، نراه في هذا العبث الصبباني السخيف الفج . إن الجمل في لغتنا هو الكبير من الإبل ، من الفصيلة الإبلية ، من رتبة الحافريات المجترّة . وتخرجه المعجب ، في معنى - الجمل - ، دابة الحمل " و - حمار - ، والجمل بمعنى - الحصان - ، علم جديد في اللغة ، لم يعرفه الأولون من علماء اللغة ، ولغتنا خاصة ، ولن يعرفه الآخرون - بكسر الخاء - ! ولا داعي لإطالة تغنيد تخريفات هذا الدخيل على علم اللغة ، الذي يعيث فسادا ، بما يقدم ،

ويخمن ويؤول .. في احتمالاته ، التي تظهر جهله المركب الفاسد ، لكي يفضحه الله في مكره للنيل من لغتنا الغالية العزيرة. لكن مكره لا يحق إلا به ١! ويمضي في جهله الغريب البعيد ، فيقول في ص "464" فالأرجح أن "جمل" كان "فيل" ما قبل عصور الهجرات من المنيع الآسيوي الأصلي للعرب أنفسهم وللشعوب المتكلمة بالمجموعة الهندية الأوروبية من اللغات ". أجل ، الجمل يصبح فيلا ، والفيل يسمي جملا ١! وأين هذا الفهم من قول الحق فيما برأ وأبدع وخلق : " صنع الله الذي أتقن كل شيء " ١.

أما الفصل العاشر .. الذي يبدأ من ص "476" ، فتعوانه : أسماء الطيور والأسماك والزواحف والحشرات . وفي ص "496 - 497" يتحدث لويس عوض عن مجموعة الطيور الجارحة ، وانظروا إلى سعة مفردات لغتنا العربية .. فهي تعدد أسماء الطيور الجارحة ، مثل : " صقر إلى باشق ، باز ، عقاب ، نسر . ولا يوجد هذا التعدد في ظني .. في لغة أخرى . وكذلك الكثير من أسماء الحيوانات كالظبي ومرادفاته ، وغير ذلك .. مما لو تتبعته .. لطال الوقوف في هذا الحديث ، من فصل الحيوانات .. الذي اشتمل عليه كتاب : مقدمة في فقه اللغة العربية " ، لاسيما الطير وما إليها.. من الحيوانات الأخرى ، من زواحف ونحوها ، وتعدد أسمائها وفصائلها.. وانظروا إلى تعدد أسماء الثعابين : ثعبان ، حية ، أفعى ، حنش ، والدواب التي تمشي على بطنها ، وعلى رجلين ، وعلى أربع ، وعلى أكثر من ذلك ، ووجب علينا أن نردد قول الحق سبحانه ، يخلق الله ما يشاء ، إن الله على كل شيء قدير " .

والفصل - الحادي عشر - ينعى بأسماء النباتات . ونجد الكاتب المبدع الباحثة ، وأنا قد تجاوزت الكثير من الصفحات ، لأنني شعرت أنني قد أطلت ، فيقول في ص "534" وكلمة " يرتقال " العربية مأخوذة من اسم

البريتقال الذي عرّبه أهل الأندلس ويبدو أنهم أطلقوا اسمه على هذه الفاكهة . وهو اسم غريب ؛ لأن اللغات الأوروبية لا تأخذ بهذه التسمية وإنما تسمى البريتقال " أورنج " إلخ . ولم يفصل لنا هذا الباحث معنى - البريتقال - . ونقول له .. وكما تمت لو أنه باقى .. لسمع مقولتنا! أن اسم هذه الفاكهة هو " برنقان " في الأصل ، وقد سهلت إلى - برتقال - نطقاً . وكفنا .. من تخمينات لا تستند إلى حق ، من يبدو .. وما إليها كثير مما وقفنا عليه ، ونحن نتابع محتويات هذا الكتاب .

أقول لو أتيت لي قراءته وصاحبه حي ، لحققت شيئاً مما في نفسي بالرد المفهم عليه ، وأذكر أن بعض الكاتبيين من الغُر على العربية ، قد فسّدوا أباطيله ، وأكبر الظن ، أن تلك الردود قد وصلت إليه ، ولم نقرأ له أي رد ١! ولعل مصادرة كتابه ، بعد أن أعترض عليه علماء الأزهر .. أسكتته ، وأبطل آراءه الفاسدة ، وأنجمه الموقف الجاد ، لأنه تجاوز الحد فيما فعل وأبدى وزعم . وهو لا ينشد العلم للعلم ، ولا يبحث عن الحق وخدمة اللغة العربية ، وإنما يريد أن يوهنها ، وأن يطعن فيها ، وأن يجعلها دخيلة ، وليس لها جذور وأصول عربية ، وإنما هي منخوطة من اللغة الهندية الأوروبية ، ليؤذي بها ، ويغوي أنصارها وأهلها ومحبيها ، ظناً منه أن أمة " الضاد " في غفلة عن مكره وعبه وتخريبه . وحينما أتجز عمله ، تصدى له أهل - الضاد - ، وسفّهوا أحلامه وكيدته ومكره ، فمنعت الحكومة المصرية تداول الكتاب ، من واقع اقتناع أولي الرأي فيها ، ولأنها لا تريد إثارة الفتن والنعرات الطائفية . وحمد الله .. أن ظهر هذا العمل غير الصالح .. ليقتضح فاعله ومُنشئه ، ونرى شروعه وحقه وكرهه للغة .. التي ظل يكتب ببيانها المشرق نحو نصف قرن ، ثم تنكر لها وحاربها في عقر دارها ، ليظهر الله كيدته وخبثه وبلاءه المبين ، ويسمى إلى بلاغة هذه اللغة الشاعرة وبيانها

وروعتها ، جزاء .. ما أصطته وعلمته . وأعلتته في أصالته الباطلة .
 لكن الحق يعطو ولا يعطى عليه ، فاتدحر الظالم! وارتد إليه مكره وظلمه
 وفساده . وذلك هو عدل السماء ، وقوة الله المنتقم الجبار!

وقبل أن أدع هذا الكتاب جانباً ، استوقفني قوله ، في
 ص "554"، وربما كانت "قول" : العربية صيغة من "قوم" التي وردت
 في القرآن "من بقلها وقتلتها وقومها وعدسها وبصله" البقرة ، الآية
 417 "في الكلام عن الخيرات التي وعد بنو إسرائيل يأكلها في مصر" .
 وكلمة "قوم" أو - فومة - السنبله والحبّة مما يخبز . ولو رجع إلى -
 المعجم الوسيط - بجانبه ، الذي أصدره مجمع اللغة العربية بمصر ، لما
 مضى في غيه ، إذا كان ينشد الحق ، ولكن هيهات.. أن يكون هدفه
 قولة الحق والبحث عنه واتباعه ، لأنه ضاللي مبين !..

ARCHIVE

الهوامش

- (1) آية - 27 - من سورة آل عمران .
- (2) الآيات : 43 - 47 ، من سورة - مريم - .
- (3) آية : 67 ، من سورة - آل عمران - .
- (4) آية : 120 ، من سورة - النحل - .
- (5) آية : 125 ، من سورة - النساء - .
- (6) آية : 61 ، من سورة - آل عمران - .
- (7) آية : 52 ، من سورة - الشعراء - .
- (8) آية : 60 ، من سورة - الشعراء - .
- (9) الآيات : 61 - 66 ، من سورة - الكهف - .
- (10) الآيات : 70 - 73 ، من سورة - طه - .
- (11) آية : 7 ، من سورة - القصص - .
- (12) آية : 16 ، من سورة - القصص - .
- (13) الآيات : 17 - 21 ، من سورة - القصص - .
- (14) آية : 28 ، من سورة - القصص - .
- (15) آية : 23 - 24 ، من سورة - آل عمران - .
- (16) آية : 8 من سورة - الجاثية - .
- (17) المزهر ، لجلال الدين السيوطي ، عن كتاب الألفاظ والحروف ، للجوهري .
- (18) في المذهب - للسيوطي .
- (19) ص 66 ، مقدمة في فقه اللغة العربية .
- (20) ص 66 ، المصدر نفسه .
- (21) المغرب - لسجواني ، ص 13 . الطبعة الثانية ، وزارة الثقافة المصرية ، مطبعة دار الكتب ، 1969 .
- (22) ص 146 ، المعجم الوسيط .

• • •

يقال : أوكّل الكلام ، وتأوكّه . بمعنى تكبّره ، وقدره وفسّره . قال الله تعالى : ﴿ ولَمَّا بَأْتَهُمْ تَأْوِيلُهُ ﴾ ، أي لم يكن معهم علم تأويل . وعلى هذا ينبغي أن ينظر في علم التأويل قبل الشروع في التأويل . وفي حديث ابن عباس " اللهم فقهه في الدين وعلمه التأويل " .

ولا يغيب عن الراسد لحركة النقد العربي الحديث تعدد وجهات النظر حول منطلقات ، ومرجعية هذا الخطاب النقدي ؛ نظراً لانتفاحه على آفاق المذاهب الأدبية ، والاتجاهات النقدية عند غير العرب وكان لابد من الإشارة السريعة إلى بعض المحاولات النقدية العربية التي كانت تسبّح عن منهجة النقد العربي المعاصر كمحاولتي قطب ، ومندور ، وغيرهما من المحاولات النقدية التنظيرية . إذ إن مثل هذه المحاولات مؤشّر واضح إلى أن الإحساس بأزمة البحث عن منهجية نقدية تحل هذه الإشكالية النقدية المعاصرة ، أضف إلى ذلك التجريب التطبيقي لبعض المناهج النقدية الحديثة ؛ كالمنهجين النفسي والأسطوري مثلاً ؛ اللذان لم يستطيعا كشف القيم الجمالية في الأثب ، فطم النفس لم يكن نظرية جمالية ، ومهمته العلمية لا يمكن أن تكون بديلاً للإدراك الجمالي .

والأسطورة لم تكن نابعة من نميج الخطاب الأدبي العربي الحديث إذ المسترقد من الأساطير في ذلك كان الدافع إليه في الغالب الأعم تقليد الآخر ؛ بشهادة عدد من شعراء العرب الذين اهتموا بالأساطير في أدبهم ؛ ولعلّ البعد الانفعالي الذي تحدّثه الأساطير في النص الأدبي ، كان وراء هذا الإسترفاد للأساطير .

وقد كان المنهج اللغوي البنيوي أقرب المناهج المستفادة إلى روح الأدب ، لكن مهمته كانت من الصومية بـمكان ، نظراً لمهمته الواسعة ، التي تصلح للنص الأدبي ، وغير الأدبي .

من هنا كان لابد من إعادة النظر في آليات خطابنا النقدي العربي للبحث عن معالم منهج نقدي عربي ، ينبع من خصوصيتنا العربية فكراً ، ولغة ، ويستقل بصفات ، وقوانين ينفرد بها عن المناهج المستفادة ؛ لما للأدب العربي وبخاصة الشعر من خصوصية تتيح الاجتهاد لابتداع قوانين من جنس ، وطبيعة هذا الشعر .

هذا ما لمسه ابن سينا قديماً ، وأكد عليه حازم القرطاجني .

ولما كانت هذه الدراسة تتناول إشكالية تأويل النص الأدبي ؛ فإن خصوصية العربية فكراً ، ولغة ستكون المهيمنة على طبيعة مادتها ، عرضاً واستنتاجاً .

فقد كان للمبدع وما يزال أثره على التدخل في عملية التأويل ، وفق متعلقاته المزاجية ، والمعرفية ، والأدبية ، حتى أمام معيارية النقد ذي القوانين الطمعية الصارمة ، وأمام مقولة موت المؤلف التي حاولت أن تحيّد الموقف النقدي من النص ؛ بأن ينظر إليه من داخله دونما تأثير من مبدعه ، أو من قانون مصبق عليه .

ولما لم يكن بدّ من تدخل الناقد في توجيه عملية التأويل ، من خلال ما يملك من خبرة ذوقية ، ومعرفية يسقطها على النص حتى لو ادّعى الحيادة ؛ ظهرت قضية المتقبل المبدع الذي لا يقف عند كشف قيم النص المعرفية ، والأدبية بل يسهم في تشكيل ذلك النص وفق إمكاناته وخبراته المختزنة ، أو الجديدة التي يستدعيها النص . فظهر مفهوم التأويل ضمن مجموعة من المفاهيم المتطقة بموقف الناقد . وقد تناول

كثير من الدارسين العرب هذه الإشكالية ، ووصل بعضهم إلى القول بأن النص الأدبي مفتوح إلى ما لا نهاية ؛ من حيث القراءة ، والتفسير ، والتأويل ، وأن أي مستوى من الفهم التأويلي يجعل ذلك التأويل في دائرة القبول ، وبهذا تتعدد مستويات التأويل بتعدد القراء ، ومتقبلي النص الواحد ؛ ويصبح كل متقبل للنص مؤهلاً لطرح رؤيته التأويلية ، بمستوى في ذلك الناقد البصير بجوهر ما ينقد ، والمتقبل العادي الذي يملك الحس الفطري ، ولا يملك الخبرة المصقولة بالممارسة .

غير أنه يفترض في التأويل أن يستند إلى مرجعية النص الأدبي التي تساعد على معرفة ما تقوّمت به إنتاجية النص من بناءات لغوية حقيقية أو مجازاً وتحدّاً لمعاني الدال أو تفرّداً لها ، لذلك لا يمكن أن يتجرد الإنسان من وضعية اللغة التي تشكّل مخزونه اللغوي منها . لكن باستطاعته أن يتناول حركة المدلول من خلال ما تفرّضه تلك الحركة من استدعاء آليات معينة تلمسها في ظواهر الاستبدال والتغيير من خلال البحث عن إحداث علاقة المشاكلة بين الدال والمدلول ، وهذا مؤشر واضح إلى أن اللغة لا تقف عند حدود الوضع ولا عند حدود نمطية الاستعمال المطّرد والثبات عليه ؛ فهي بتقلباتها الاستبدالية والتغيرية تصبح لغة حية متحركة ومتجدّدة باستمرار ، ويتم هذا التعامل مع اللغة من خلال خبرة الأديب ومعرفته بطرائق الإجراءات السياقية التي تقوم عليها دلالة التراكم ، هذه الخبرة اللغوية المكتسبة في الغالب لدى الأديب تتيح للإستخدام اللغوي فرصة إحداث علاقات جديدة وقوية بين الألفاظ دون أن تطغى القيم الجمالية على معرفية النص إلى درجة تلاشي ذلك السبيل المعرفي واستتاره غير المبين ويبقى التأويل والحالة هذه محكوماً في المنظور العربي بإقامة الإعراب ومعرفة المسميات بأسمائها اللازمة غير المشترك فيها والموصوفات بصفاتها الخاصة دون ما سواها ، هذا ما وضعه علماء العربية من شروط التأويل إذ يشترط في

التأويل أن يعلمه أهل العربية وهم أهل الخبرة اللغوية ممن يمتلكون القدرة والتأويل في كشف الخفاء في النص ولو بعد حين ، وبهذا نأوا بظاهرة التأويل عن احتمال الإسقاطات الذهنية والتَمَحُّلات البعيدة ، وقد كان البحث في قضية المشاكلة بين اللفظ والمعنى في النقد العربي يتَّجه إلى محاولة إحداث توترن بين القيم المعرفية والعناصر الصياغية من خلال اتحاد المضمون الفكري بالرؤية الوجدانية وما ينتج عن ذلك من بناء لغوي يتشكَّل فيه المادي والوجداني تشكُّلاً يشبه تشكُّل الروح والجسد في تحقُّق وجود أحدهما بتحقيق وجود الآخر ، وهذا يجعل التأويل يستند في شرعيته وقواعده على قوانين التناسب بين اللغة والمادة التي تشكَّلت منها ، ليصبح موقف الأديب وخبرة المتقبل وقوانين اللغة مصدراً يستمد منه المؤول موقفه التأويلي للنص الأدبي مما يجعل التأويل يقوم على البحث في **علل النص المنتجة**، لكن الإهتمام بالمتقبل في الدراسات النقدية المعاصرة أعاد إلى الأذهان ذلك الخلاف الذي نشأ حول مفهوم التأويل ، وحدوده وآلياته ، كما أعاد ظاهرة التأويل إلى دائرة الإهتمام من جديد ، وبخاصة عند أولئك الذين يحاولون الآن إعادة النظر في صياغة الفكر الإعتزالي من جديد .

لقد أثبتت ظاهرة التأويل منذ وقت مبكر من حركة المعرفة الشرعية ، فقد وفد بعض رؤساء نصارى نجران إلى النبي صلى الله عليه وسلم بالمدينة فأخذوا يناقشون المصطفى صلى الله عليه وسلم في بعض معتقداتهم مما توارثوه عن بعض كتبهم ، مما له علاقة بهياكل التصورات النصرانية المحرفة خاصة في زعمهم أن الله جلت قدرته ثالث ثلاثة ، وقد أكثروا من تأويل علاقة عيسى عليه السلام ومريم بالحق سبحانه وتعالى ، فأنزل الله صدر سورة آل عمران ﴿ ألم الله لا إله إلا هو الحي القيوم ﴾ منزهاً ذاته سبحانه وتعالى ومفصلاً القول في ذلك في أكثر من ثمانين آية من آيات هذه السورة ، قال الله تعالى في الآية

المسابقة من سورة آل عمران : ﴿ هو الذي أنزل عليك الكتاب فيه آيات محكمات هن أم الكتاب وأخر متشابهات فأما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا وما يذكر إلا أولوا الألباب ﴾ .

فالمحكم من أي الذكر الحكيم هو ما كان معناه واضحاً معروفاً يستدل عليه بإقامة إعرابه ومعرفة المسميات بأسمائها اللازمة غير المشترك فيها والموصوفات بصفاتھا الخاصة دون سواھا ، وكذلك بالنقل المستفيض عن رسول الله صلى الله عليه وسلم ثم النقل عن العدول الأكثبات واعتماد الدلالة المنصوبة على صحة التفسير ، وهذا لا يتيح للمفسر أو المؤول تأويل القرآن بالرأي أو بما لا يعلم .

أما المتشابه فهو ما لم يكن لأحد إلى علمه سبيل كما قال الطماه لأنه مما استأثر الله بعلومه دون خلقه فيما ينطق بالأمور الغيبية النقلية .

وقد زعم المؤولة العقلانيون المعاصرون أن الذي جعل فكر المعتزلة لا يكون فاعلاً في حركة الفكر الشرعي ، وبخاصة في العصر العباسي ، أن هذا الفكر حاول أن يفرض آلياته على منهج الفكر الشرعي ويصادر آليات أي منهج فكري آخر ، مدّعياً أنه الأوفر حظاً في تأصيل الفكر وقد عدوا هذا الموقف من أهم الأسباب التي استعذت أصحاب المناهج الأخرى ضد المعتزلة ، وبخاصة منهج أهل السنة فانقلب السحر على الساحر كما يقولون ، ولم يكن هذا هو السبب الحقيقي الذي زعمه المؤولة المعاصرون في توقف فكر المعتزلة عن الفاعلية والاستمرار في حركتنا الفكرية منذ القدم ، بل السبب يكمن في آليات هذا المنهج الذي قامت وفق تصورات ذهنية بحثة لا تعبر غير ما يأمن له الفهم أية أهمية، إذ لم يكن هناك توافق بين آليات هذا المنهج الفلسفي وإجراءاته

التطبيقية ؛ وهذا هو الذي جطه منهجاً غير فاعل في حركة الفكر الشرعي ، لقد زعم بعض النقاد المعاصرون أن ظاهرة التأويل لم يستثمرها الناقد العربي في سبر قيم النص المعرفية والأدبية ، إذ فهموا من نص الآية السابعة من سورة آل عمران أن القرآن الكريم قد حدّ من هذه الظاهرة إلى درجة النهي عن التأويل مطلقاً ، وأن الذين في قلوبهم زيغ هم الذين يؤولون متشابه القرآن ، ولعلّ الذي ولد هذا الزعم عندهم اضطرابهم في معرفة المتشابه الذي اختص الله ذاته بمعرفته من الأمور الغيبية ، فالتأويل لم يكن محل نهْي مطلق ، لأنه وسيلة من وسائل الاستدلال ، فإله سبحانه وتعالى قد منّ على يوسف عليه السلام بتأويل الأحاديث ، وتأويل الأحلام التي كان تأويلها قائماً قبل يوسف مما هو مركز في تصورات الناس وطبائعهم ، وقد نبأ العبد الصالح موسى عليه السلام بتأويل أسباب **خرق السفينة وقتل الغلام** ، وإقامة الجدار في سورة الكهف ، من هنا تجد أن التفسير والتأويل يهتمان ببيان الشيء الخفي وجلاته ، فهما من هذا الجانب يأتيان بمعنى واحد ، إذ التفسير يكشف المراد عن اللفظ المشكل ، والتأويل يردّ أحد الاحتمالين إلى ما يطابق الظاهر تمهيداً لتقدير الكلام ، وقد رأى بعض علماء اللغة أن التأويل والمعنى والتفسير واحد ، فالتأويل جمع معاني ألفاظ أشكلت بلفظ واضح لا إشكال فيه ، فهو نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ ، فبُعد العبارة الأدبية وما يظراً على تركيبها من إشكال وليس دائماً ما يكون محل خلاف بين المؤلّين لها ، بين باحث عن حقيقة تقود إليها عناصر العبارة التركيبية ومفرداتها ولو إلى حين ، وقاصد إلى اختراق الحقيقة والواقع إلى غير ذلك من بؤر الإدعاء والزعم وتزييف الواقع والإنحراف عنه ، وابن قتيبة عندما سمّى كتابه (تأويل مشكل القرآن) إنما كان يردّ بذلك على أولئك الذين اتبعوا ما تشابه من القرآن ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله ، وهم غير

مؤهلين للتأويل علماً وثقة ، لأن قصة أولئك المؤولة وهديهم على اختلاف نحلهم وأزماتهم هو تحريف كلام الله عن مواضعه تمهيداً لوصفه بالتناقض والاستحالة في اللحن وفساد النظم والإختلاف ، وسيكون لصنيعهم هذا أثره على العامة ممن لا يمتلكون القوى المألزة التي تجعلهم لا يفرقون بين مواطن الاعتدال والزلل في التأويل ، لقد ذهب ابن قتيبة إلى أن عامة المتشابه في القرآن الكريم يعطيه الراسخون في العلم بدليل أن المفسرين لم يقلقوا عند شيء من المتشابه فقالوا عنه إن هذا لا يعطيه إلا الله ، بل أمروا على التفسير ، حتى الحروف المقطعة في أوائل السور ، مشيراً إلى أن الراسخين في العلم يشتركون في العلم بالمتشابه على اعتبار أن الراسخين معطوف على اسم الله سبحانه وتعالى وأن أصل التشابه أن يشبه اللفظ في الظاهر والمعنيان مختلفان .

وأن المتشابه والمشكل يختصا بالتهباس المعنى بغيره ، واستتار المعاني المختلفة .

وقد قام إيضاح المشكل وبيانه عند ابن قتيبة على الاستنباط من التفسير وعلى لغات العرب ، لكن الذي عليه بعض أهل العلم أن الراسخين ابتداء كلام مقطوع مما قبله حتى يتم الكلام عند قوله (إلا الله) بوقف لازم ، وأن ما بعد الوقف استئناف كلام آخر ، ومن هنا يكون في المحكم متشابه حسب تعريف بعض العلماء للمتشابه ومنهم ابن قتيبة، أما المتشابه الذي يقابل المحكم في الآية المابقة من سورة آل عمران ذهب كثير من العلماء والمفكرين إلى أنه مما يختص الله به ذاته في علمه من المغيبات ، فإنه لا يتعارض مع المتشابه الذي يشبه اللفظ اللفظ في الظاهر والمعنيان مختلفان ، لأن هذا التشابه مما لطف ودق من معاني القرآن يحتاج إلى عالم مؤهل ذي خبرة لغوية واسعة إذ (للرب المجازات في الكلام ومعناها : طرق القول وماآخذه ، ففيها : الاستعارة

والتمثيل ، والقلب ، والتقديم ، والتأخير ، والحذف ، والتكرار ، والإخفاء ، والإظهار ، والتعريض ، والإفصاح ، والكنائية ، والإيضاح ، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع ، والجميع خطاب الواحد ، والواحد والجميع خطاب الاثنين ، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى الصوم ، وبلفظ الصوم لمعنى الخصوص ، مع أشياء كثيرة) وبخاصة في مباحث أبواب المجاز . هذه الوجوه العديدة نزل بها القرآن الكريم وتكلم بها العرب ، وقد اتسعت اللغة باتساع كلام العرب واستخدامهم لها ، ولما كانت اللغة علماً فإن مفردات العلم لها حدودها ووظائفها وفق قوانين العلم التي تتحرك في دائرته تلك المفردات ، وتنتمي إليه ، هذا ما انحرف عن استصحابه في التأويل المؤولة الطاعنون على كتاب الله إذا لم ينطلقوا في تأويلاتهم للمعنى غير المحصل من أول وهلة من اعتماد الدلالة المنصوبة على صحة التفسير ، وكان غلطهم إنما جاء في أكثره من جهة المجاز .

والمجاز من متعلقات علم البلاغة الذي عده السكاكي علماً من علوم الأدب كما ذكر ذلك في مفتاح العلوم ، والعلم له ضوابطه الذهنية التي يأمن لها العقل ، ويطمئن إلى سلامة تقديرها للأشياء .

والعلمية البلاغية التي أشار إليها السكاكي توحى بأن صاحب المفتاح كان يقصد من وراء ذلك إلى وضع معيارية علمية لمباحث علم البلاغة ، ومنها المجاز . فتناول علم المعاني عنده خواص التراكيب من حيث الإفادة بما يقتضي الحال ذكره ، ويشترك معه في هذه المهمة علم البيان ، وهذا الذي جعل علم البيان شعبة من علم المعاني عند السكاكي ، وكأنه بهذا ينحو بمهمة البيان نحو كشف المعاني القائمة في النفوس ، وتعريف ذلك من تعريف السكاكي لعلم البيان بأنه (معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه ، وبالنقصان

ليحتز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه) وهذا التعريف هو ما استقر في فهم البلاغيين لمهمة مبحث البيان . لكن السكاكي سرعان ما تسامح أمام محاولة تثبيت الدلالة المجازية عندما عرك البلاغة وأشار إلى مراتبها التي تكاد تفوت الحصر .

فالكلام البليغ عنده يدرك ولا يمكن وصفه ؛ لأن مرد ذلك إلى الذوق ليس إلا ؛ وهو يرى الذوق حاسة مكتسبة عن طريق معرفة المعاني والبيان ، ومدارستهما ، وطول النظر في مباحثهما .

وكان الزمخشري الذي عاش قبل السكاكي بأكثر من قرن من الزمان قد أكد على أهمية هذه البراعة في معرفة علمي المعاني والبيان ؛ وأن هذين العلمين هما من عدة المفسر وآلياته في تفسير أي الذكر الحكيم لكنه لم يفصح عن حدود هذين العلمين ، ولم يحدد وظائفهما ومباحثهما تحديداً دقيقاً كما هو الحال عند متأخري البلاغيين ؛ وقد فسر البيان بأنه (المنطق الفصيح المعرب عما في الضمير) وهذا التعريف يجعل البيان مرادفاً للنظم في الوظيفة ، ويجعل مباحثه المجازية داخلة في مفردات النظم وبنياته ، ونظراً لارتباط البيان في مباحثه المجازية بالتخييل فإنه لم يكن محل اهتمام بعض المفسرين حذراً من سحب معطياته الإيحائية على تفسير القرآن الكريم خاصة وأنه لا يوثق بالتخييل لعلاقته بمخادعة النفس والتدليس عليها ولو إلى حين ، وهذا الذي هوّن من شأن التخييل وما يتقوم به من مباحث مجازية بشكل خاص عند بعض المفسرين ، والنقاد العقلانيين ، والتربويين ؛ لكن التخييل وجد شيئاً من الأهمية عند أولئك الذين نظروا إليه نظرة فنية بحثية وعدّوه من أدوات تشكيل المعاني ، وطريقاً من طرق تصوير الوجدانات ؛ وقد امتدت هذه النظرة الفنية إلى المجاز إلى مواقف بعض المفسرين كالزمخشري الذي كان لا يتحرج أحياناً في تفسير بعض آيات

القرآن الكريم بالمعنى التخيلي ، وبعض مقوماته كالاستعارة مثلاً ، وقد تعقبه بعض أهل العلم الذين رأوا أن الاحتفاء بالتخييل وبعض مقوماته لا يلقى بمن يتصدى لكتاب الله بالتفسير ، حيث نظروا إلى التخييل على أنه خاصية إنسانية ؛ فمنتجه من هذا الجانب نقل الحقيقة المعرفية تصويراً أو وصفاً كما ينبغي أن تكون عليه ، وليس كما هي في الواقع ، وأن المعرفة الشرعية معرفة حقيقية وليست منتجاً تخيلياً ، لذلك لا يمكن أن تستعين بمعطيات المجاز الذي يتقوم به الخيال لتفسير كلام الله في نظر بعض العلماء ، ولعلّ الزمخشري وغيره ممن تسامحوا في استخدام المنتج التخيلي في تفسير القرآن كالاستعارة مثلاً كانوا ينظرون إلى أن المجاز أداة من أدوات إيضاح المعنى وكشفه ؛ بذلك على ذلك أن الزمخشري كان ينظر إلى علمي المعاني والبيان من خلال مهمتهما التركيبية فيما يخص **نشوء العلاقات** والروابط التي تقوم عليها العبارة القرآنية فتتلاقى بها ألفاظها ، وعلاقة الجمل بعضها ببعض مما هو متعلق بكشف العلاقات السياقية وفق معطيات اللغة في آفاقها الواسعة معيارياً واحتمالاً ، فالتحوي الإعرابي عند المفسرين هو بداية كشف مقاصد القرآن الكريم ، ثم يأتي بعد ذلك ما وراء القاعدة الإعرابية من أدوات النظم ، التي تكشف التلاؤم السياقي في نظم القرآن على ما بين عباراته وتراكيبه من فروق معنوية دقيقة يأخذ بعضها بحجز بعض ، لتتضح لك بعد ذلك مهمة التواصل معه .

إن مهمة التأويل الذي يرد أحد الاحتمالين إلى ما يطابق الظاهر تمهيداً لتقدير الكلام ليست مهمة ذهنية بحتة تحاول إدراك الظواهر عن طريق الإسقاط الذهني بعيداً عن احتمالات اللغة ، حتى ولو كانت تلك المهمة تؤسس فقط لما يستند إليه التأويل من مشروعية منطلقاته ومرتكزاته الأولية ، وكيف يكون التأويل حركة ذهنية بحتة

لإدراك الظواهر النصية إذا عرفنا أن النص بنية لغوية ، وأن كشف مقاصده لا يكون إلا من خلال معطيات اللغة التي تقود إلى استنباط حقائق النص .

لكنك تجد بعض المؤولة العقلانيين يريدون أن يتم الكشف عن معرفية النص من الحقيقة العقلية إلى الدلالة اللغوية المجازية .

حيث إن المجاز يعني تجاوز المعنى الوضعي الحقيقي للعبارة إلى معنى آخر مع قرينة لازمة تبين تطاق المعنى المجازي بالمعنى الحقيقي للفظ ؛ فيكون الذهن والحالة هذه هو الفيصل في توجيه العبارة المجازية مادامت قد انتقلت إلى مهمات توسعة تتعلق بالتوكيد ، والمبالغة ، والتوسع الذي لا تحده إلا العلاقات المرشحة له ، لذلك تجد أن المفسرين دائماً يردون توسع العبارة القرآنية إلى مجازي كلام العرب، إذ استنباط المعاني وفق قوانين اللغة يعد فضلاً وكمالاً في نظر أهل العلم ، ولذلك جعوا احتمال اللفظ شرطاً في كل ما يعدل به عن الظاهر ، حتى لا تحتل الألفاظ ما ليس من شأنها أن تحتمله ، ولا أن تؤدي ما لا يوجب حكمها أن تؤديه ، وتتخذ أوجه الاحتمالات من خلال ما يطرأ من علاقات تركيبية جديدة بين الألفاظ ليس تعداً إلى غير نهاية ، إذ التحدّد إلى غير نهاية لا يكون في لغة ذات نظام يوظفها وصفاً ومعياراً .

وإذا كان المجاز بنية من بنيات النص فيفترض أن ينظر إليه من خلال موقعه من السياق العام في النص ، إذ من الصعوبة بمكان إطرّاح بعض العلاقات التركيبية ومنها المجاز ، أو انتزاعها من سياق النص ، لأن في ذلك هدماً لعلاقات لغوية قائمة يتعطف بعضها على بعض لتضيء لك ما بعد من مكونات النص ، فإسناد الفعل إلى غير فاعله ، وتحول صيغة اسم الفاعل إلى صيغة اسم المفعول والمجاز المرسل ، ومجاز

الحذف ، وغير ذلك مما هو من طرائق بناء العبارة الأدبية عند العرب لم يكن محل غموض أو التباس عندهم لأنهم يشترطون في التركيب المجازي وثوق العلاقة بين الوضع والتوسّع ، تطلباً لوضوح المعاني وانكشافها فاتجه الدرس البلاغي إلى محاولة تثبيت الدلالة المجازية وفق أطر استعمالات العرب لها ، ولما كانت الاستعارة تعدّ مرحلة بيانية متطورة تتجاوز في وظيفتها الأدلية حدود الاشتراك في الصفات إلى صفة الاتحاد فيها ؛ فقد حظيت بعناية الدارسين من الوجهتين النظرية والتطبيقية ، نظراً إلى ما تكتنزه الاستعارة من طاقات إبداعية خاصة في مهمتها التلخيصية ، وإن كان هذا المستوى الاستعاري التوسعي لم يأخذ حظه الأوفر من إعطائه مساحة واسعة من حدود الاستعارة .

إذا كان البلاغيون ، والنقاد العقلانيون حذرين من إطلاق مفهوم التوسّع في المجاز دون إحداث ضوابط تناسبية تقننه في دائرة طاقات اللغة الإبداعية ، ومتطقاتها الذوقية والعرفية ، والذهنية ، لأن المفارقات اللغوية التي لا تراعي مبدأ التناسب والترابط في منظومة السياق النصي الأدبي هي مفارقات أقل ما توصف بأنها مفارقات الفوضى والتشتت اللغوي البعد عن وصف أو تصوير الوجدانات ، لأنها لو كانت لغة الأحاسيس والمخاسير لكانت في مفارقاتها لا تنفصل عن روايتها الداخلية ؛ من هنا كان الذهن يطمح إلى تقنين الاستعارة تقنياً قياسياً منطقياً مراعيّاً في ذلك مدركات العقل لها .

وفي مقابل ذلك تجد الوجدان يحاول خلخلة ذلك القيد القياسي المنطقي ، والتوجه بمهمة الاستعارة إلى ما يشبع رغبات الوجدان غير المحدودة ؛ لكن الضبط المعاري المقنن كان على حسب رغبات الوجدان في نظرة الدارسين إلى مهمة الاستعارة وإن كان ربطها بالتخييل قد فتح لها آفاقاً ما وراء الصياغة من احتمالات تأويلية ، تخرج أحياناً على

القصد في إلحاق الشكل بالشكل ، وهذا لا يعني أن القصد من التوسع في استعمال اللغة يهدف إلى الانحراف بها عن قياس لغة العرب ، وعن إلف طباعهم ، واتساق ذلك مع ذائقهم ؛ وإنما يعني القدرة على استحداث طائقات لغوية متطورة تبتكر قيماً أدبية جديدة ؛ إذ التغيير الذي يطرأ عادة على معاني الأشياء هو تغيير من باب التأويل في بعض جهات أو صفات الأشياء وليس في عمومها واستغراقها .

فالتفريق مثلاً بين ثنائية الحسن والقبح وتطرق ذلك التفريق بحالات النفس يعدّ من الأمور الدقيقة التي تؤثر على نتائج التأويل وتحصيله .

فهذا في غاية الدقة من ناحية ، وفي غاية الصعوبة من حيث الوصول إليه من ناحية أخرى ، فظاهرة **الإنجذاب** مثلاً إلى فعل الاستعارة التأثيري أو **الشفور** منه من **متعلقات النفس** أكثر من تعلقه بالذهن ؛ ولهذا كان **المعيار النفسي** قياساً حاضراً عند بعض النقاد من حيث حركة النفس انبساطاً وانقباضاً وترتيب المعاني وفق تلك الحركة .

لقد كان لمحاولة التوفيق بين بعدي اللغة الإيحائي والتوصيلي أثر لا ينكر من حيث تأصيل ذلك في **الدرس النقدي العربي** ، إذ أضحي تلامم التوصيل والإيحاء في مهمتهما التأثيرية على استجابة المستقبل نتيجة من نتائج التلامم الحاصل بين **الذهن والنفس** فيما يخص إنتاجية النص الإبداعي ، وهذا التلامم بين هاتين القوتين الصّانعتين لا يلغي تشكيل لغة النص من طبيعة الحركة النفسية في غلبة **الحس** على **الذهن** في كشف حالات الوجدانات ، وتصويرها دون تزييف لحقائقها الواقعية لها ؛ وهذا البعد الإنفعالي في لغة **الأدب** يطرح جاهزية اللغة ، ويشكل لغته من طبيعة الحركة النفسية .

فالخطاب الأدبي له بنيته التي يمتزج فيها الإبلاغ بالإيحاء في

آن واحد ، وهذه البنية تتطلب نمطاً معيناً من المستمعين أو المتقبلين للنص من غير المستمعين .

إذ يفترض في المتقبل المؤول أو المفسر أنه يمتلك خبرة متطورة في معرفة طرائق الأداء الأدبي وهذه الخبرة اللغوية هي دليله إلى التقاط الإشارة اللغوية ، وتقدير دلالاتها بما تحدثه اللمحة الدالة من إضاعات يتهذى بها المتقبل إلى كشف طبيعة التجربة الأدبية ، وما يضيفه من توقعات فيما وراء اللغة مما يتيح له فرصة الإسهام في استكمال ما سكت عنه النص ؛ وهذا بدوره يوسع طرائق التأويل من خلال طبيعة استجابة المتقبل ودرجة تأثيرها على تحديد طبيعة التجربة ، وذلك بما تحدثه لغة النص من دهشة وإغراب في مخالفة التوقعات بالتدليس على النفس وإزعاجها ، ومخادعة العقل إلى حين تحتضن الغريزة الذهنية ، والخبرة المتطورة المدركة لمواطن المغايرة تلك الصدمة اللغوية ؛ وقتها تكشف القوى المانزة أن هذه اللغة المغايرة للتوقعات مازالت في حدود مدركات هذه القوى ، وفي دائرة إمكانيات وطاقت اللغة الإنفعالية التي لا يخرج العربي عن مطّرداتها إلا وهو يحاول به وجهاً جديداً ، وأمرأ يقصده ويرمي إليه ، كما ذكر ذلك سيبويه في الكتاب ؛ لأن مدار الأمر في الأثر الأدبي أن تعرف أحوال المعاني ومدى ملاعمتها للنفس إنتاجاً ، وتقبلاً من خلال ما يحدثه النظم من أثر إنفعالي ؛ هذا ما ذهب إليه غير واحد من النقاد .

ومن هنا ربط النقاد العرب تأثير الاستعارة المطوية بقوة التخيل، حتى لكان العلاقة بين طرفي هذه الاستعارة الخالصة علاقة نفسية مهمتها كشف الحركة الوجدانية ، وقد أكد صاحب الوساطة بين المتنبي وخصومه على هذا البعد النفسي للاستعارة المطوية ورأى أن أكثر هذا النوع من الاستعارات يميز بقبول النفس ، وتفورها ، وينتقد بسكون القلب ، ونبوّه .

فالشعر عند القاضي الجرجاني لا يحجب إلى النفوس بالجدال والمقايسة ؛ وإنما بالقبول والطلاوة ، والروني والحلاوة وغير ذلك من الصفات المتعلّقة بحالات النفوس مما لا تضبطه معيارية القياس ، لذلك يصعب تحديد صفات الحسن أو القبح في الاستعارة الخالصة معيارياً مما جعل هذا النوع من الاستعارات بعدّ باباً من أبواب شجاعة العربية ، نظراً لتردّد علماء البلاغة في تحديد مهمتها الوظيفية تحديداً دقيقاً ، وذلك لما يداخلها من إحياءات نفسية فيما وراء الصياغة القياسية ، والإهتداءات الخاطريّة ، يتأوّل لها بما لا تدركه الصفة ؛ وهذا من أبرز الأسباب التي تحصّن وراءها بعض العلماء ممن لم يتسامح أمام هذا المستوى الاستعاري في تأويل بعض أي الذكر الحكيم ، نظراً لاختلاف مصدر النص القرآني عن مصدر الأدب الإنساني فالأول يمثل حقيقة المعرفة الشرعية الإلهية ، والآخر منتج القوى الذهنية والنفسية البشرية ؛ فالذهن وسيلة من وسائل كشف المعرفة والنفس تتورّط في حالات مزاجية لا تستقر على حال واحدة ، وذلك في مطاوعتها لما تفرضه متطلبات اللحظة المزاجية .

من هنا كان بعض أهل العلم يرى أن الاستعارة تصلح أن يؤول بها كلام البشر ، ولا تصلح لتأويل كلام الله سبحانه وتعالى ، وقد ذهبوا إلى أن المجاز في القرآن الكريم تعبير عن حقائق معرفية إلهية ، وليس ادعاءً لا أصل له في الحقيقة ؛ هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإنه ليس للاستعارة مزية مفردة ، فميزتها راجعة إلى تأليفها مع غيرها من أجزاء العبارة ، كذلك يتحدّد بُعد الاستعارة أو قربها من موقعها النظمي في سياق العبارة ، وعلى هذا الأساس يصبح التناسب غير متحقق بين المنهج الذهني المقتن وطرائق الأداء الاستعاري عند المؤولة العقلانيين ، لأن المنهج العقلي الصارم سيحاول تطويع البعد الاستعاري الذوقي لمهمته الذهنية فيوجه النص وفق قيم المنهج المعيارى العقلي الذي يقوم

على مبادئ كلية مقررة سلفاً ، وتستند إلى أصول عقلية ، فتحليل النص الأدبي بهذا إلى مقاييسات جافة ليست من طبيعة الأدب في شيء .

إن للتأويل العقلي وجهاً من الحقيقة المنطقية ، وللتأويل المبني على الذوق المنفعل وجهاً من الحقيقة النفسية ، ولمنهج التحليل اللغوي للنص الوجه الأعدل والأقرب من الحقيقة معرفياً وأدبياً ، حيث تتحاور اللغة مع اللغة لذات اللغة ، فالتأويل العقلي البحث بجعل القرينة العقلية أشد وأقوى في دلالتها من قرينة الذوق ومن القرينة اللفظية ؛ وقرينة الذوق تجد في لغة الأفعال شيئاً من رغباتها . أما القرينة اللفظية فيجتمع في دلالتها المنطق المعاري والتصنيف الوصفي ، وما لا تدركه الصفة ، من متطلبات وتوقعات نفسية تبحث عنها النفس فيما وراء السطور ، والتأويل عن طريق التحليل اللغوي يتفاوت من حيث القرب والبعد في كشف مقاصد الكلام ، لذلك وصفوا الكلام الواضح القريب بأن له ماءً ورونقاً ، من حيث الرقة والسلامة والصفاء ، ووصفوا الكلام الذي يبعد المقصود فيه بالوضوح ، والتكلف ، والبعد ، حتى لا يصل إليه الناظر فيه إلا بعد طول تأمل ، وإعادة نظر ، وكثير من الناس موكلون يستعمل المشقة إذ الشيء إذا نيل بعد مجاهدة ونصب كان إلى النفوس أعظم ، وأعجب من الشيء الذي يدرك من أول وهلة .

لقد أشرنا إلى ثلاثة أنواع من أنواع التأويل وهي العقلي والنفسي واللغوي ، فالمؤولة من العقلايين يجعلون الدلالة اللغوية في آخر سلم الدلالة ، والشيء الثالث للنظر أن هؤلاء المؤولة الذين يجعلون العقل الفيصل في عملية التأويل قد أفرطوا في استخدام المجاز في تأويلاتهم ، والمجاز في فضائاته التوسعية النفسية لا يتناسب مع المنطق الصارم وهذان البعدان في التأويل أعني العقلي والمجازي كانا محل إنكار من بعض المهتمين بالتأويل ، فالظاهرية مثلاً ينكرون وجود

المجاز في القرآن الذي بثته المعتزلة ، والمتصوفة يرفضون التأويل القائم على متطلبات العقل فيما يخص القياس المنطقي ، وقد شن هؤلاء وأولئك حملة مكثفة على المعتزلة الذين يعتمدون المجاز في التأويل ، ويغرقون في توظيفه من جهة تطويع العقل له وليس من جهة ما وراء المجاز من فضاءات استدلالية تتطرق بحالات النفوس دون حالات الأذهان، فوقفت الظاهرية عند ظاهر النص ، وبدأ المعتزلة في التأويل من الحقيقة إلى المجاز ، وبدأ أهل الإشراق من الحسي إلى الروحي ، أي من الظاهر إلى الباطن ، فاتجهت العملية التأويلية عندهم في البدء من الوضع اللغوي إلى ما زعموه من بُعد اللغة الإلهي ، فتجاوزوا باللغة إلى لا لغة .

إن لغة قوانينها المعيارية والوصفية التي يركز عليها النتاج الدلالي في وضعه ومجازه ، بدءاً بالمستوى الصوتي ومروراً باليات البناء اللغوي (الصرف والنحو والبلاغة) وما يتطرق بهذه العلوم من أدوات استدلالية ذهنية أو حسية وما يستتبع ذلك من خيارات أمام المبدع في التعامل مع تلك القوانين من حيث متطلبات تركيب العبارة الأدبية ، وصولاً إلى بنية النص المتكاملة ، وما يطرأ على قانون اللغة المحمول على الوجه الحسن والقريب والواضح من تحولات نظامية لا حصر لها ، لذلك لم يكن للمنهج النقدي العقلي ذلك الفعل المثلث في حركة النقد ، وليس هناك تدرج في الوظيفة اللغوية عن طريق الاتصال الروحي كما زعم متأخرو المتصوفة ، لأن في هذا هدماً لقانون اللغة في بعدها الذهني وفي تأثيرها الحسي ، لذلك تسقط عملية الاحتمالات الروحية لفعل اللغة المؤطرة في وضعها ومجازها .

وتتوقف صحة التأويل وسلامته على صحة التخريجات اللغوية ، وتخضع المثلل اللغوية التي يوظفها المؤول في تأويله النص للأقصى

بالمعلول والأقرب والأحسن ، وليس لغير ذلك ، وقد استقرت العطل في أذهان العرب لاستقرار مواقع كلامها وفق ما نطقت به ألسنتها على سجيّتها وطباعها ؛ هذا ما أكده غير واحد من علماء اللغة ، وأخذ به المنظرون من العلماء .

يقول عبدالقاهر الجرجاني : (لأبد لكل كلام تستحسنه ولفظ تستجده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة مطومة وعلة مقولة ، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل ، وعلى صحة ما ادعينا من ذلك دليل).

هذه المرحلة المتطورة من كشف العطل هي التأويل في أعدل مظاهره وصوره الذي يرد الأشياء إلى أصولها لغة وحساً .

والاستحسان حالة نفسية أكثر منه حالة ذهنية لكنه يتحول إلى بحث عن شرعية يتكبر عليها في تبريراته ، سواء كانت العلة حسية مما تدركه الحواس كإدراك السمع واللسان والإبصار أو معنوية مترتبة على مدركات الحواس مما يعد تهيلة لقبول النفس على الشيء واتسائها له أو نفورها منه وانقباضها عنه .

ولما كان التأويل الحديث يعتمد في كثير منه على مقولة (التوسير)، (لا توجد ثمة قراءة بريئة)، فإن هذه المقولة قابلة من حيث دلالتها الوظيفية المنغلقة لهدم العطل ؛ لأنها تقوم على جاهزية ذهنية بعيدة كل البعد عن الجاهزية اللغوية التي انتظم منها النص الأدبي.

ومن خلال القراءة غير البريئة فإن المؤلف قد يفيد من أدوات تأويلية من خارج النص الأدبي ، ومن خارج دائرة اللغة كتأويل الشعر بالشعر أو بالأدب عامة ، أو بمناشط الثقافة العديدة التراثية وغير التراثية ، والمحلية وغير المحلية ، مما يوسع دائرة النظرة إلى النص

الأدبي الذي يقبل مثل هذا النقد والتأويل الثقافي العام ، إذا تناسب ذلك مع مكونات النص في علاقاته التركيبية القابلة لعديد من الاحتمالات والوجوه ؛ ولعلّ هذا يخفف من شعور الإحساس بسلطة المعيارية ، وهذا السبب الثقافي الذي قد يستعين به المؤول للنص الأدبي لا يمكن سحبه على النص الرباني ، لذلك لا يرتبط السبب اللغوي في النظر إلى النص الرباني بالسبب الثقافي في اهتماماته ومنظوماته المتعددة وفق حركة ذلك السبب الثقافي ، وإنما يرتبط بقاتون اللغة في أعدل وجه تكون عليه وأحسنه ، وأبعده عن التكلف والتمحّل في التماس التبريرات والتأويلات.

إن التحول من النقد اللغوي إلى النقد الثقافي يعد تحولاً وفق نظرة المعتزلة في فهم النص تبعاً لفهمهم نفى الاجتهاد مع النص ؛ الذي يعد أصلاً من الأصول التي يستند إليها أهل السنة ؛ وهم لا يقصدون بهذا الأصل مصادرة الاجتهاد أو تعطيله ، إذ النص المقصود عندهم من النصوص الإلهية والنبوية ؛ هو اللفظ الدال على معنى لا يحتمل غيره ، وهو ما دل ظاهر لفظه عليه من الأحكام .

هذا هو الفهم الصحيح لقولهم (لا اجتهاد مع النص) وهو فهم حرقه المؤولة عن وجهه الصحيح ، ليُعطوا المؤول شيئاً من حرية الحركة التأويلية التي ستصبح في دائرة التبريرات الإسقاطية أكثر منها في دائرة التأويلات النصية خاصة إذا كانت التبريرات غير بريئة ومن خارج متعلقات النص .

ومن هنا يصبح التأويل الثقافي قادراً على تشتيت العطل المنطقية والنفسية ، وتحميل النصوص ما لا تحتمل عندما تُسمّى الأشياء بغير أسمائها ، ولا تقوم العلة المنصوبة على صحة التأويل .



حين ينودد النافذ
الفيل إلى فلة :
سليطة اللسان

سعيد عنوش

يظهر أن المدونة الكلاسيكية العربية استعملت اصطلاح (فحول الشعراء)، ولم يخطر على بالها (فحولة النقاد): أي (المفضلون عموماً)، فهل معنى هذا أن التفضيل يسري على الإبداع لا على النقدي ؟

وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للمدونة الكلاسيكية، فما بالنا بالمدونة الحديثة التي قد تستهجن التسمية، وتجد فيها نوعاً من التمثل، في موضوع أبعد ما يكون عن الإحالة الأصلية، التي تستدعيها عتبات العنوان في أذهان القارئ العربي، ناهيك عن الالتباس لدى القارئ الأجنبي...

فهل جاءت عتبات العنونة عبارة عن مجرد تلاعب، يقابل بين (فحل) مفضل لذكورته وطول باعه وبين (فحلة) : متخلقة بأخلاق لا تليق بجنسها ، ومن ثم فهي مجرد (سيطرة لسان)، كما تجمع على ذلك كل القواميس العربية المتخصصة والعامة...

لفهم سياق الكلام السابق ، لابد من وضعه في إطار ما درج على تسميته أخيراً في العالم العربي بـ (الأدب النسوي)، الذي ساد مقاربات ما بعد - الحداثة ، كشكل من أشكال الإحتفاء بالإختلاف...

ولفهم أكثر دقة ، فالإهتمام هنا ينصب على الأجزاء الثلاثة لكتاب (المرأة واللغة) (96/98/00) لعبد الله الغدامي ، الذي يقارب في جزئه الأول : (التذكير كأصل / وتدوين الأئونة / الجسد بوصفه قيمة ثقافية / احتلال اللغة كقزو لمدينة الرجال / تأنيثات المكان كانتقال من ليل الحكي إلى نهار اللغة / المرأة ضد أنوثتها / استرداد اللغة لأنوثتها

كخراب جميل / وأخيراً تأنيث الذاكرة... وفي جزئه الثاني يقع التركيز على : (الميثاق الجسدي / قاتون الجسد / التأنيث الثقافي والطبيعي / تمثلات الموروث / محكي القبيلة ...).

وفي الجزء الثالث يقع استهواء الموضوع على النحو الشعري للقصيد الحرة مع نازك الملائكة ونزار وأدونيس ونماذج تذكير التأنيث ...

نحن إذن أمام تجربة جديدة لقراءة الأديب النموي بشكل يخالف تماماً ما قام به جورج طرابيشي في (رجولة وأنوثة) ، أو غالي شكري في تجنيسه للجنس السردى ...

فما طبيعة هذا الاحتفاء في عتبات عنوان كتاب (المرأة واللغة) ؟ هل هي المفارقة أم المشاكسة ؟

يبدو أن الجواب يبقى مع عتبات الجزء الثاني الذي لا يكتفي بالعنوان الأصلية ، التي تنقلص إلى مجرد عنوان صغير يطغى عليه عنوان أكثر بلون أحمر : (ثقافة الوهم) ليعقبه العنوان المطول : (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، فالنقطة النوعية ستكون نحو فضاء الجسد ...

كما نجد الجواب في أول صفحة من مقدمة كتاب الغدامي (96) في شكل استشهاد يحول على المدونة الكلاسيكية، مع عبد الحميد الكاتب ، الذي يقدم للسباحة مفتاحه السحري : (خير الكلام ما كان لفظه لحلاً ومعناه بكراً)، حيث تتحدد ذكورة (اللفظ) وأنوثة (المعنى)، واستفراد الرجل بالكتابة والمرأة بمجرد الحكي... من ثم يقود هذا الافتراض إلى تحصيل حاصل، مفاده إحكام سيطرة الفعل على الفكر اللغوي والثقافي والتاريخي ، أما المرأة الفحلة ، فيقتصر نصيبها من هذه القسمة على نوع من المجاز الرمزي ... كقسمة ضيزا .. في أطروحة الغدامي ...

من ثم يقرر الباحث : (بما أن المرأة معنى والرجل لفظ ، فهذا يقتضي أن تكون اللغة للرجل وليست للمرأة . فالمرأة موضوع لغوي وليست ذاتاً لغوية .

هذا هو المؤدى الثقافي التاريخي العالمي عن المرأة . وفي كل ثقافات العالم تظهر المرأة على أنها مجرد (معنى) من معاني اللغة ، نجدها في الأمثال والحكايات وفي المجازات والكنيات . ولم تتكلم المرأة من قبل على أنها فاعل لغوي أو كائن قائم بذاته ، والمعنى البكر بحاجة دالمة إلى اللفظ الفحل لكي يتنشأ في ظله ... (8).

وحتى حين تتكلم المرأة ، فهي : (تتكلم وتفسح وتشر عن إفصاحها هذا بواسطة (القلم)، هذا القلم الذي ظل مذكراً وظل أداة ذكورية ... (8) فكل الأطروحات التقليدية تمد أحداثها بمفاتيح سحرية...

من السهل إذن اختزال الموضوع الأكثر حداثة بالجوء إلى الشواهد الأكثر عراقة ، فهل هو تواطؤ بين الباحث وأداته اللغوية ، بين حدثي يبحث عن الأسئلة الحارقة لعصره في محرقة الثقافة المساندة ، حتى وهي تقدم أسمى المدونات الكلاسيكية، التي يمتلك ناصيتها بامتياز عارف محترف فذ ، يبدو مثيراً لفصول المصالحة مع نوعية من القراء المحتملين ، الذين سيجدون في باحثهم ما لا يصدم حسهم في حوار محتمل مع حدثي تقليدي بامتياز ...

لمن يكتب الغدامي ؟ للنساء ؟ للرجال ؟ للغرب ؟ للحدثيين ؟
للتقليديين ؟

هل اقتنعت أحلام مستغانمي ورجاء عالم ومنيرة الغدير ورضوى

عاشور ولطيفة الشعلان وأميمة خميس وسحر خليفة وسميرة المانع وغادة المسمان وآمال مختار ، بجدوى اشتغالهن كشواهد في أطروحة الغدامي - حتى لا نحيل على تودد الجارية التي هزمت الجهادية من أجل خدمة سيدها والدخول في بيت الطاعة - ؟

فالغدامي يقوم بحفريات المعرفية فوق قشرة لغوية ، تحتل بالنماذج اللغوية والسردية ، في شبه قطيعة مع الفكر الجدلي والدينامية العضوية ، كما لو كان الاتجاه الوضعي التوثيقي كافياً لتحصيل ما يطلق عليه : (ثقافة الوهم) أو (جبروت الرمز) في محكي المأثور ، الذي يجعل من التأنيت مركز الحكمة ، في ثقافة الجاهز بنمطيتها وثباتها وأنساقها... من ثم ، يبذل الغدامي مجهوداً وهو يجتهد لاستقطار ماء ورد المأثور على مذبحه الحداثة الماكرة / الممكور بها ، للبرهنة على دائرية الدائرة النسوية - قديماً وحديثاً - التي لم تتوقف عن تبعيتها للقم المذكر ، وما تريد له الثقافة الذكورية أن يسطره من جواهر الدر المركزية ، بعيداً عن التحولات العالمية ، لتظل كل المحاولات والانتفاضات الكتابية النسوية تأكيداً للقاعدة لا استثناء في هذه القاعدة ، لفوقية الرجولية البيولوجية ودونية النسوية الميتافيزيقية .

فالميثاق الأنثوي بتعبير الغدامي لا يعدو كونه ميثاقاً جسدياً في قانون (الروض العاطر في نزهة الخاطر) و(المعجم الجنسي من لسان العرب) و(طوق الحمامة) و(روضة المحبين ونزهة المشتاقين)... لتظل حكمة النفزاوي متشبثة بوجود عقل النساء بين ... أو متسرة بمقولة دين النساء ... كما لو كانت شيطانية الجسد نسوية فقط لا ذكورية ... مع أن الباحث يتخلى عن حياده ليدين كتاب النفزاوي بطريقة الفقيه الأخلاقي : (إن الكتاب علامة على ثقافة الجهل والحمافة والرداءة الفكرية والإنشائية . والسعي إلى تكريسه والإحتفال به ليس سوى تبشير بالجهل واحتفال بالجهالة) (24).

وتسائل هنا باحثنا العربي هل كلف نفسه قراءة ساد أو على الأقل هل شاهد شريط يومياته السينمائية ، الذي احتفى به الغرب والنقد الأدبي على الخصوص ؟

فالحكم الذي يصدره الغدامي ليس نتيجة طبيعية من نتائج تحليلاته وإجهاذه في البحث عن المحكي الممنوع ، بقدر ما هو إعلان عن الرأي الأخلاقي المساند للقداسي - مع أننا نعرف أن لأدب التقليديين نزواته الكثيرة في هذا الباب ، فلماذا غيب شواهد الشعرية ومحكياته الطريفة ، فهل هو تقية جديدة أم تجاهل العارف التقى النقي ... ؟

ويؤكد هذا المنحى الأخلاقي تمجيد الباحث للحب البدوي ، الذي يعزّز من سطوته استفراد تسميته بستين اسماً في مدونة ابن القيم الجوزية ، مميّزاً بين الحب البدوي الصحيح عن مزيفه ... وينتهي الغدامي إلى نفس الأثرة الأخلاقية ، التي تجعل من ابن قيم الجوزية فاهماً ومحترماً للجسد ولغته وليس في هذا الاستنجاج من غرابة، مادام الجسد المذكور يمثل اللغة والتاريخ ... من ثم ، يجد المخرج السهل ذاته في النمذجة الرباعية - الجاهلية : (الموعودة / المعشوقة / الملكة / الصنم).

وهذه النمذجة تنتهي بتطبيق طريف للباحث : (هذه أربعة نماذج كلية تقف مظلة في الفضاء اللغوي والتاريخي لثقافة العصر الجاهلي...)، وإلى هنا فقد نتفهم موقف المحلل ، لكن استطراده سيؤسّد علينا متعة الثقة في مصداقية الدعوى ، لغلبة التصميم على التخصيص ، فالدارس يحمل هم الأديب العام - دون مراعاة شروطه - إذ يستطرد : (... وهي (ثقافة العصر الجاهلي) لا تنتهي مع ذلك العصر بل تستمر وتكرر في كل العصور والثقافات عربياً وعالمياً - وإن بصور تتنوع وتختلف ظاهرياً ، وتتحدد جوهرياً ودلالياً ...).

ونتساءل هنا هل يخاطب الكاتب قراء جريدة (الحياة) التي نشر بها العمل قبل أن يتحول إلى كتاب أم أنه يتوجه إلى القاريء المختص ؟ وفي الحاليتين معاً فنحن نشك في تصديق الكاتب ذاته لدعواه ، لا لافتقارها منطقي الأدب العام فقط ، بل لاعتباطية الحكم والتصميم ، الذي قد لا يرضي نخوة أي متعصب للجاهلية - منذ نجيب البهيتي إلى كاتب (جاهلية القرن العشرين)...

وللتدليل على الدعوى التي يطلقها الخداسي ، فهو يرى : (أن كل ما نلتقاه من أدب وراث عن المرأة هو ناتج عن الصورة الخرساء لذلك الجسد النائي. وهذه ليلي وعزة وبثينة من المعشوقات الهلاميات (الخرس) مثل اللات والعزى ومناة ...) (39).

فمنطقي المقابلة الثلاثية الأضلاع لا غبار عليها ، بل هي من المستحبات البلاغية ، التي تستهوي هواة الوظائف اللغوية والتزلج على سطح اللغة الفصيحة ، قصد الفسحة التي يوجب عنها الفكر ويحضر التمرن على استعراض النماذج ، بغاية اختزالها إلى هدف غير معن ...

ولكي يفوز الباحث بانتزاع إقناعاً بدعواه ، فهو لا يألو جهداً في اعتماد الأمثلة المقارنة ، التي تجمع على مسح المرأة إلى صنم : (ولهذا يحمّد للمرأة المسكوت ، وإذا طال لسانها فإنها حينئذ مريضة يتوجب علاجها ، وكانوا في أوروبا العصور الوسطى يضعون المرأة سلبية اللسان (أي التي تستخدم لسانها) في كرسي يقيّدونها إليه ويقومون بغطسها في مياه النهر مرات متكررة وذلك من أجل إطفاء النار الملتهبة في عضلة اللسان . إذ ليس مطلوباً منها استعمال هذه الآلة المذكورة) (39).

ويمسح القزويني المدارس بنموذج تستقي فيه النساء عن الذكور ، باختيارهن تلقيحاً من الريح على شاكلة النباتات ، لينتهي بهن

المطاف إلى الانتقام من الرجال ، بامتناعهن عن ولادة الذكور ، لتستفرد جزيرتهن بجنس النساء ... ويأتي تطبيق اللاحق على السابق : (هذه حكاية تشير إلى اعتماد الثقافة على المجاز وإلى اتخاذ الوهم أساساً لبناء الخيال الثقافي ...) (41).

ومن نفس المنظور المقارن البسيط ، يعد الغدامي إلى الجمع بين هروب تاجر القرويني في محكيه وهروب جوليت من النص الشكسبيرى الوهمي ، إلى واقع ما يطبق عليه مفهوم الثقافة الواهمة الباحثة عن جسد قصي مقصي في الثقافة الأمريكية ، التي لا يطلق فيها الرجل امرأة فقط بل الثقافة والمجاز معاً ... كما لو كان تهريب الشر إلى ما وراء البحر فضيلة الباحث العربي النقي العاصي ... تنزيهاً للوطني والقومي من آفة الشر الحضاري ...

ولاستبعاد منكر التجريد ، يقف الدارس عند موروثات الثقافة العالمية ، وهي هنا عبارة عن محكي الهنود الحمر ، في (حكاية اللب الأحمر) التي تلتقي بالصدفة مع ما يقول به ابن حزم صراحة ، وهو يتحدث عن غلبة طبع الرغبة على النساء وعدم تغلبه على الرجال ، في حكاية يوردها ابن حزم عن ملوك السودان الذين شغلوا نساءهم بغزل الصوف ... وربما دخل ختانهم المبكر - والذي استبعد الغدامي الإشارة إليه - حيلة رجولية ... وفي جميع الحالات فالشر موجود خارج فضاء الدارس ... تحقيقاً لقراءة الجسد المؤنث ، بشكل تغطي عليه الإنتقالية والتصفية من العوالق والشوائب والزوائد ، كما لو كان الغدامي يقصي بذلك ثنائية (المقدس والمدنس) لروني جيرار ، وكل الدراسات الأنثروبولوجية الثقافية ...

هل نحن إذن أمام قراءة فحولية للثقافة الفحولية بملكات جمالها ومضيفاتها ومذيعاتها وسكرتيراتها ، وباقي الأصباغ وعروض الأرباب

الموسمية ، الموسومة بالتثني والتأود والترفل المستهدفة لقتل البريء
المغل ... بمفهوم الغدامي ...

ويسعف ابن عبد ربه صاحبه في اختزال المعادلة بين نهايتين
للرجل والمرأة ، فالأول يثوب وينقل ويحمد ويكتمل ، أما الثانية فتعد
شراً من أولها ، حيث يذهب جمالها ويذرب لسانها وتعقم رحمها كما
تسعف المقارنة المبسطة في الإحالة على أوروبا قديمة ، كانت لا تطعم
المرأة سوى العظام والمصران ليستحوذ الرجل على اللحم وحده ،
لحاجته إلى القوة الجسدية ...

وبذلك تصب كل الإحالات في بحر الرجل الإيجابي ، لأن الطبيعة
ميزته بالقوة وحرمت المرأة بالفحل ومنه . لذلك فسح المعجم للرجل
سلطة سلاطة اللسان كفقولة **مطلوبة** ، **تبلوغ** قمة اللسان واللغة . أليس
هو الشاعر الفحل قديماً والنقاد الفحل حديثاً ؟ أما الفحلة فهي مجرد
سيطرة اللسان في نفس هذا المعجم ، الذي لا يرى في المرأة أكثر من
لب إلى أحرق في العربية ، ومخلوق ينظر إليه دون الاستماع إليه في
المثل الإنجليزي ، الذي ينتقيه الغدامي لتحصيل الإجماع حول ظاهرة ،
تحضر فيها الأمثال ويغيب الجوهر ، ونفس الشيء يجري على إحالة
الدارس على نموذج الياباني الذي لا يتحدث إلى زوجته أكثر من نصف
ساعة طوال أسبوع كامل ، لافتراض خرسها ... وحين يحتفي
الدائيماركي بالمرأة فهو يجدها مجرد فستان طويل لأفكار قصيرة ...
وهو يلتقي مع الروسي في اعتبار عقل المرأة في طرف ثوبها ...

فهل يمكن القول بعد كل هذا (وما خلقت النساء إلا للرجل)،
بشرهن وخيرهن ، كما تعبر عنه إحالة الغدامي على الثعلبي في البيتين
النقيضين :

إن النساء شياطين خلقن لنا فكلفنا يستقي شر الشياطين

إن النساء رياحين خلقن لنا فكلفنا يشتهي شم الرياحين

يظهر أن اليد الأولى للشاعر واليد الثانية للثعالبي واليد الثالثة للغزامي واليد الرابعة لنا وهي تتعاقب على بلاغة المعادلة بين (الرياحين/الشياطين) لم تكن تقوم بذلك ببراعة تامة ، بقدر ما تبحث عن توظيفات جاهزة لبلاغة التكرار ، التي لم تعلم الشطار فأحرى الشطارة...

لم تكن النظرة التأويلية للغزامي - الذي يتميز بذكاء الفقهاء ونباهة المعلم الثاني - لتفوتها فرصة التطبيق على هذه الظاهرة البلاغية، إذ أن (الجسد المؤنث صار مادة للثقافة تمارس بلاغتها فيه ليس لأنه أهل لهذا التفريق البلاغي . ولكن الثقافة تريد أن تثبت فحولتها الجسدية واللغوية ...) (76)

وإذا كان الجسد المؤنث لا يجتمع والرأس في تمثالي الروديت وفينوس ، فهل هذا يقوم دليلاً على انحراف الدارس على غير وجه وراء نزعة التصميم ، التي تعصف بمنطق التحليل وتلقي به في متاهات هو في غنى عنها ، من قبيل : (لكنها تنتهي دوماً بجسد بلا رأس ولا لسان ولا يدين وهو جسد ثابت لا يتغير منذ عصر الجاهليات الفحولية الأولى على زمن النحاتين الأوائل إلى زمن الكبرياء الفحولية المعاصرة ...) (87).

فهل علينا أن نردد مع الغزامي - البارع في انتقاءاته - بيت أبو ريشة :

عيونك أجمل ما في الوجود لأتلك لست تسرين به

لمسلطة المشاهد الشعري تخدم باستمرار صاحبها وتنزعه عن التورط في تبنيها ظاهرياً ... للغزامي قاموسه الفحولي الطفح بحدائنه التقليدية الزاعقة ، من قبيل :

(رموز الثقافة الفحولية / أسمى درجات الفحولة / التمثل باللغة الفحولية / الخطاب الفحولي / الفحل الدعي / كتاب الفحولة / مقولة فحولية / طبقات فحول الشعراء / طبقة الفحول / جمل ذكر وفحل / الفحول السبعة / الشعر فحل ومذكر / النسق الفحولي المتعالي / قاطعاً وفحولياً / فحولية صارخة / مقارعة الفحول بفحولة / السادة فحول اللغة/ صراع الفحول / انتصار الفحل السابق على اللاحق / معضلة النسق الذهني الفحولي ، سلوكيات النسق الفحولي / نسق فحولي طاغ / الهدف الفحولي النبيل / السياج الثقافي الفحولي / تهشيم الفحولة / المجاز الشعري الفحولي / الجاهليات الفحولية / زمن التكبرياء الفحولية المعاصرة / صياغة فحولية / كسر عمود الفحولة / عودة الفحل / سلطة النسق الفحولي / الفحولية التسلطية / ممثلون فحوليون / الاستفحال والتفحيل / قانون الفحولة / اختراع الفحل / الصورة النسقية للفحل الثقافي / فحل يرث أسلحة الفحول / الفحل الأسطوري / الموروث الفحولي / أخطاء الفحول / النموذج الفحولي الشعري / جمهورية الفحل/ مشروع الفحل / الإبتشاء الفحولي / سمات الفحل / نزوات الفحل / عادة الاستفحال / الخصائص الفحولية / فحل سلطوي / السيد الفحل / فحل الفحول / الأعيب التفحيل / الموقف التفحيلي / الفحل المتوحش / الشاعر المستفحل / بيانات الفحولة / البيان الرسمي عن الاستفحال / معيار الاستفحال / صنعة للثقافة الفحولية / الفحولي أو التفحيلي / نواقض الفحولة / الخطاب التفحيلي / الأنا الفحولية / الجوهر التفحيلي / الفحولية الجديدة / الحراس الفحول / زمن الفحل / استهلال فحولي / تفحيل الحداثة / الفحل الحداثي / الضرورة الفحولية / إخضاع ... للاستفحال / الأب الفحل / حفيد الفحولة / زعيم التفحيل / شروط الفحل الأول / الفحل الأب / لغة التفحيل / مشروع الاستفحال / مشروع التفحيل/ فحولية متأصلة / الفحل الاجتماعي / الفحل الشعري / إعلال فحل محل فحل / حص فحولي صارخ ...).

قد يكون هذا الفحل الإحصائي مجرد لعبة لغوية ، مفرغة من سياقها الأساسى ونسقها المعرفي الذي أراده لها الناقد ، لكننا لن نعترض على ذلك ، مادامت غايتنا التأكيد على النزعة التي ترسمها عتبات عنوان هذا المقال عن : (الناقد الفحل)، الذي يبدو لأول وهلة كما لو كان مجرد مشاكسة وضربة سيف في الماء ، لكن قراءة عجلي - حتى لا أقول متأنية - تثير الكثير من الأسئلة المستفزة في ذهن القارئ المتخصص - ناهيك عن وجه الغرابة لدى القارئ الغربي - أما القارئ العادي للدعوى الغذائية على صفحات (الحياة)، فستغدغ حس البراعة لديه ، وقد تصلبه شواهد الموروث المنتقاة بمهارة ، لا يسع الجاحد إلا أن يعترف بثقافة صاحبها وتملكه ناصية أداته البلاغية الكلاسيكية ، التي لا تدع أي مجال للتشكك في الجهد الكبير ، الباحث عن نسقية تعتبر بمثابة حبل الصرة ، الذي يربط بين الموروث والمستحدث ، وهي أطروحة مغرية في ظاهرها مستحسية في جوهرها ، بسبب مواقف (الناقد الفحل)، الذي أحس أن الغذائي لم يكن ليوخطر على باله وهو يكتب ثلاثة كتب عن الأدب النسوي أنه يرسم في نفس الآن ملامح هذا (الناقد الفحل) - المفقود في المدونة الكلاسيكية ، والغريب على المقاربات الحديثة - الحاضر الزاعق الحضور ...

من المنظور السابق ، نتساءل هل يفترض وجود (ناقد فحل) وجود محتمل (القارئ الفحل) ؟ وبعبارة أدق ألا يستهدف هذا الخطاب قارئاً وطنياً وقومياً من نمط خاص ؟

للجواب عن تناسل الأسئلة حول هذه القضية ، ليس علينا سوى انتظار ظهور الجزء الثالث من كتاب الناقد ، بعنوان : (النقد الثقافي ، مقدمة نظرية وقراءة في الأنساق الثقافية العربية) وبالضبط فصله السابع عن : (عودة الفحل / رجعية الحديثة)، حيث ستم تصفية حساب

الناقد التقليدي الفحل مع الحداثة الرجعية - دون عشاء العودة إلى القواميس للبحث عن اصطلاح (الحداثة الرجعية)، التي سينصب الغداسي على قمة هرمها : (نزار / أدونيس)، على اعتبار أنهما يتزعمان حداثة شكلية وفردية وجمالية وبلاغية من نمط خاص ... ذلك أن الناقد لا يفوته الربط بين ظهور الشعر الحر أو ما يطلق عليه (الحداثة الثقافية) و(المسعى الثقافي لكسر عمود الفحولة) مع السياب ونزارك ... في مقابل نزار وأدونيس ، وهما يعترضان على (محاولة زعزعة سلطة النسيق الفحولي) بل أكثر من هذا سيرى فيهما الغداسي ممثلي استعادة (روح النسيق الفحولي)، حتى لو كلفهما ذلك ركوب موجة (فحولية تسلطية)، من خلال عمليتي (استفحال) بالنسبة لنزار و(تفحيل) بالنسبة لأدونيس، وهما معاً يصيان في الصورة النسيقية للفحل الثقافي ، المندرجة في صورة (الطاغية)...

ولو توأف الأمر عند هذا الحد ، لحاولنا إيجاد علل للفجوات المعرفية لهذا التأويل الجريء ، لكن تعدد الثقوب السوداء ، في تسارع وتيرة الأحكام المطلقة ، يجعلنا نفق مذهولين من قوة الصدمات الكهربائية لأحكام (الناقد الفحل)، ذلك أنه سيخلص - متكناً على نوع من النسيقية - إلى أن ما يقدمه يعد : (مؤشراً على المنظومة النسيقية التي جطت الثورة هي الفرد واختصرت التاريخ والمكان في اسم طقوسي)، لا يختلف فيه الشاعر ، بصفاته النسيقية عن الطاغية السياسي والاجتماعي في الفردية المطلقة والقطيعة ، والاتقان زعيم أوحده ، وهذا يستنسخ نموذج ذاك ... (124) وبذلك يكون التركيز على (الأنا) في شعر نزار شرطاً للفحولة والطفوان ، بل الأدهى أنه صنعة الثقافة الفحولية للجمهور ...

لم يكن من المستغرب أن يختم الغداسي قراءته لنزار إلى أنها :

(تؤسس لميلاد الطاغية ، وتعطي الطغاة صورة جاهزة للتسلط ، طالما أن النموذج الثقافي هو كذلك ...) (114).

وإذا كان الموقف الرسمي من نزار أقل تشدداً منه على أدونيس، فإن هذا الأخير سيصيبه من شظايا الناقد الفحل أضعاف ما أصاب نزار ، فالأدهى اعتباره رجماً في رأي التقليدية النقدية الجديدة، التي لا تكاد تختلف في شيء عن الموقف الرسمي منه ... إذ يبدأ الدارس تشريحه - بالإصطلاح العزيز عليه - إنطلاقاً من عتبات اسم الشاعر : (وهو هنا يختار مسمى سيكون علامة ثقافية فاصلة تتضمن الفحولية الجديدة ، حيث هو اسم مفرد كبدل عن الاسم المركب ، وهو اسم بحمل مضامينه الوثنية التعددية والمتعالية ، ويحمل هيبته الأسطورية وعلوه المهيّب ، في ذاكرة تسلم بالمطلق ... يتحول الغنى ليقول شعراً وبشيعه بالتنتظير ، وكل ذلك في خطاب ينضح بالنسقية والفحولية) (115).

وللتمثيل على ذلك فإن ديوان (مفرد بصيغة الجمع) سيسقط الناقد الفحل في تقديم الشواهد الضرورية للتمثيل على ذلك ، قفراً على كل جمالي فيه على اعتباره مجرد غطاء جمالي لتقلع الأنساق وتمير هيمنتها على الذائقة العامة ، في توصل بالفحولية الأدونيسية ... التي تأتي كتفحيل حدائي وتدجين للاستقبال الجديد ، في نظر الغدامي ، الذي يصدق آخر مسار في نعش (مفرد بصيغة الجمع)، كديوان يلخص بيان الفحولة ورجعية الحدائنة .

وهكذا يخلص الناقد الفحل بحجة حكم إلى أن أدونيس : (ينتهي إلى نهاية تشبه نهاية نزار قباني ، حيث يرشح نفسه بعلاً كونياً ويتزوج العالم ...

وهذا الشبق هو الغذاء الأسطوري للأكب الفحل ، وهذه هي سيرة

المنظر الحدائثي العربي الأكثر مقرونية بين النخبة الحدائثة العربية ، فأى حادثة هذه يا ترى ؟ (119).

وبما أن الناقد الفحل يزيج من طريقه كل حاجز ، فهو سيعود إلى التصميم اعتماداً على النموذج الجزئي ، لاجئاً بمكر الحادثة التقليدية إلى إلغاء مرحلة بأكملها وإدانتها كبهاض ، مقدماً تقريراً عدلياً طلب منه تصفية تركة ، قبل أن يتكاثر المطالبون بها ، كالتالي :

(ولا عجب هنا أن تكون الحادثة على هامش الوجود العربي ، وتظل خارج الفعل والتفاعل والتغيير الجذري ... والأمر في رأينا ليس في أن الشعر لم يتغير مع هذه الحادثة الفدحة ، بل إن الشعر هو ما يجب فرص التغيير ، لاسيما الشعر حسب التصور الأدونيومي ... في حال عسى ثقافي مطبق ، اشتركنا كلنا فيه ، أعني أولئك الذين قبلوا بهذا النمط التحديثي ، ودافعوا عنه وسوقوه نظرياً وكتابياً ... (124).

ونتساءل هنا ما الفارق بين المواقف الرسمية من أدونيس وموقف الناقد الفحل ؟

نعترف هنا أن موقفه كان أذكى من المواقف الرسمية ، ولكنه يصب في قواريرها - في النهاية - ذلك أنه يعتبر المشروع الأدونيومي مجرد (مشروع في تغيير المجاز) ، لا تغييراً للحقيقة . فما الذي يفرق بين هذا الرأي ومواقف منظري الألب التقليدي ، ... ؟ من ثم يخلص الغذامي إلى أن خطاب أدونيس - (أو الفتى) بلغة التصغير - سحراني متضاد مع العقلاني والفض للمنطقي ، وبذلك فهو خطاب غير حدائثي ...

يسبق من خلال قراءة الغذامي الذي نقدر فيه عصاميته وصلابة مواقفه المعرفية ، أننا نخرج من كتاباته بمتعة الاستدلال على الحقيقي والخطأيء معاً ، كما لو أن الناقد الفحل هنا مطالب بتسوية الأرض

وتخليصها من منرجاتها وكثباتها وغلباتها ، وكما لو كانت المعادلة النقدية تفترض الخروج علينا بمننصر ومنهزم بالضرورة ، فهي تتخذ شكل مناظرة تهزم فيها تودد الجارية نظراءها وتعريهم من وقار المعرفة الفحولية ، باسم نسقية لم يكلف الغذامي نفسه تقديم نظريتها المعرفية ، التي يوظف سلطتها لصالح أفكاره المسبقة عن تقليدية التحصيل والاستفحال - تيمناً بالفحولة العربية الموهومة ، التي قد تدفع ساد إلى القهقهة ، وبازوليني إلى الجنون ، ناهيك عن بارث وفوكو ... أما نوال السعداوي وفاطمة المرنيسي فستشبهان بحزيرتيهما ، اتقاء رجعة (الفتى أدونيس)...

يظهر أن المعلن في مشروع الغذامي هو دراسة الأدب النموي - من منظور نمطي لتودد الجارية التي تهزم الرجال وتهزم أمام سيدها - لكن غير المعلن في المشروع هو التدشين لاتجاه حدثية تقليدية سلفية ترفع شعار (الناقد الفحل). الذي يلوي أعناق كل فحول الإبداع الشعري ، مستقماً لكل الفحول المحتملين والقابعين في الظل انتظاراً لساعة صفر الألفية الثالثة ، مادامت سابقتها بيضاء ناصعة البياض ، تجتر خيبات الجماليات الشكلية ...

ألم يجد الغذامي في شعر الحدثية الرجعية مجرد مشروع لتغيير المجاز لا مشروعاً لتغيير الحقيقة ، فطوبى لطالبي جنة المجاز ، مادامت جهنم .. موصودة في وجوههم غير النسقية ...

* ملاحظة : تشير الأرقام إلى الكتب الثلاثة للغذامي ، باستثناء الثالث الذي نحيل فيه على جزئه السابع المنشور بالمجلة المغربية نقد وفكر ...



لا ينبغي اعتبار هذه الدراسة مسحاً تاريخياً لحركة النقد الأدبي في المغرب، إنها في الواقع رؤية تحليلية نقدية نابعة من تأملات عامة يمكن إدراجها في سياق بحث إستمولوجي غايته أن يرصد واقع النقد الأكاديمي في المغرب ، ومن ناحية ثانية تستهدف الدراسة ، البحث في مستجدات هذا النقد وما هي الآفاق الممكنة لتطوير التصورات المنهجية الحاضرة استناداً إلى ما هو حاصل من تطور في النقد العالمي بفضل تقدم العلوم الإنسانية وبعض العلوم البحتة بالإضافة إلى ما تعرفه الساحة الثقافية للعصر الحالي من تقدم في مجال الإعلاميات وعلم النفس . وسنختار في نطاق هذا البحث الوقوف على واقع وآفاق تطوير بعض المناهج الأدبية المتداولة التي نرى أنها تثير حولها كثيراً من الإشكاليات المتعلقة بالتطبيق أو بناء المواقف الخاصة . نتناول في هذا الصدد واقع النقد التاريخي والخصوصيات التي ميزته على مستوى التطبيق وما هو الدور الذي كان يمثله بالنسبة لمسيرة النقد المغربي ، كما نشير إلى الأزمة الخاصة التي يعاني منها النقد المغربي فيما يخص الاستفادة من علم النفس والتحليل النفسي ممثلين لذلك ببعض الآراء التي تنظر إلى الموضوع من زاوية نظر أخلاقية ودغماتية . أما بخصوص مسألة الالتزام في النقد فقد بينا كيف كان البعد السياسي والإيديولوجي متحكماً في مسيرة النقد المغربي خلال مرحلة طويلة ، وما هي النتائج المترتبة عن إهمال الجوانب الأدبية والجمالية لصالح الاهتمام بالبعد الاجتماعي وحده . كما رأينا كيف اتجه النقد المغربي أثناء الاستفادة من المناهج المعاصرة إلى التطبيقات التجزئية ذات الصبغة البيداغوجية في الوقت الذي كان من الضروري

بناء معرفة متكاملة تكون في خدمة الأدب المغربي والعربي عموماً ، مع الاستعداد قدر الإمكان عن جعل الأدب مادة توضيحية للتعريف بالنقد المعاصر . بقي أن نشير إلى أنه يمكن اعتبار نتائج هذه التأملات صالحة أيضاً بالنسبة لواقع النقد العربي مع بعض الاستثناءات القليلة .

سلطة النقد التاريخي

نرى في البداية أن المناهج النقدية هي منظومة نسقية واحدة تتطور عبر الزمن وتتبادل المواقع ، وهي ليست أبداً جزءاً متباعدة ، إلا أنه في سنوات الستينات من هذا القرن في المغرب والعالم العربي قد ترسخت فكرة اختيار المنهج اللائق أو على الأصح فكرة المنهج الصائب في دراسة الأدب ، والحال أن الأدب كان قابلاً على الدوام لأن يُدرس بجميع المناهج المقترحة نظراً لقابليته التكيف مع جميع المناهج الممكنة. قبل هذه الفترة كان المنهج التاريخي في أوروبا يمثل شبه سلطة كلية على الأدب ، ولم تكن مسألة انتقاء أصلح المناهج القائمة متحركة بشكل كبير في اختيارات النقاد لأن تعددية المناهج لم تكن ظاهرة بالشكل الذي حصل فيما بعد . ولذلك كان هم الناقد هو أن يخلص النقد أولاً من طغيان الدغمالية التي كانت قد عملت على كتم أنفاس النقد الجدد وثانياً الحد من طغيان النزعة الذاتية للمفرطة التي جطت النقد مخفناً داخل ملكة الذوق . لهذا السبب كان النقد التاريخي ملاذاً تتصالح فيه شتى المعارف من أجل تأسيس اتجاه نقدي يعادي الدغمالية بشكل تام ويراقب ملكة الذوق ويفتح آفاق الدراسة الأدبية على الاستفادة الواسعة من مناهج العلم دون أن يتخلى كلياً عن تلك الرؤية الشمولية التي تخفي وراءها اعتزازاً خاصاً بالمعرفة الفردية القادرة على بلوغ حقيقة النصوص الأدبية . هذا ما يفسر لنا التجاء النقاد التاريخيين إلى تقلب

أوراق المراحل التاريخية والبحث في تفاصيل حياة الكتاب بدل البحث في تفاصيل النصوص .

وأشير هنا بالتحديد إلى الطرائق العتيقة في دراسة الأدب من وجهة نظر تاريخية وأوطوبيوغرافية . ولنا أمثلة كثيرة في هذا كتاب تاريخ الأدب العربي أو دراسة النصوص الشعرية العربية . ولا يزال هناك من يمارس مثل هذه الدراسات إلى اليوم في المغرب وغيره من أقطار العالم العربي ويبدو أن القاسم المشترك بين هذه الدراسات التاريخية هو إهمال تحليل النصوص الأدبية . وقد لخص أحد الباحثين المهتمين بدراسة واقع النقد المغربي مسارات النقد التاريخي في الأشكال التالية :

- طريقة العصور السياسية .

- الطريقة البيوغرافية .

- طريقة الفنون والأغراض .

- الطريقة الإقليمية⁽¹⁾ .

وحتى إذا بدا أن طريقة الفنون والأغراض هي أقرب إلى الاهتمام بالنصوص الأدبية فإن واقع الممارسة لا يتعدى في معظم الأحيان استعراض النماذج وتصنيفها على بعض النماذج المتفرقة منها . أما الطرق الأخرى فقد أغرقت المادة الأدبية في ركام من المعلومات عن العصر أو عن حياة الأديباء . " إن إغفال خصوصية الظاهرة الأدبية واستقلالها النسبي ، وعدم التدقيق في طبيعة تاريخ الأدب ووظيفته الأدبية والنقدية ، واستمرار الخضوع لنظرية تين ونظرية لانسون في الربط النسبي المباشر بين الإنتاج الأدبي وأحوال البيئة وحياة الأديباء ، قد أدى ببعض الدارسين عندنا إلى العناية بالعوامل الخارجية المؤثرة في الأدب أكثر من العناية بالأدب في حد ذاته وإلى الاهتمام بأغراضه واتجاهاته مضمونه .. أكثر من الاهتمام بلغته وأساليبه وأشكاله ..."⁽²⁾

ولا ينبغي إنكار أن البحث في تاريخ الأدب كان من الضروري أن يمر بهذه المرحلة ، بمعنى أننا ينبغي أن ننظر إليه باعتباره كان يمثل وعياً مرحلياً بطبيعة الأدب ووظائفه وهو وعي لا يرقى إلى مستوى الوعي الحاصل الآن بفضل تطور مختلف العلوم الإنسانية المساهمة بفعالية في تطوير أدواتنا النقدية ، بالرغم من أن الناقد التاريخي كان لا يشك لحظة بأنه قد وصل إلى الفهم الكلي لعلاقة الأدب بالتاريخ والمجتمع.

واعتقد أن الوعي التاريخي المرحلي السابق بالأدب لم يكن قادراً على التمييز الكافي بين مضمون الأدب ومضمون الواقع من جهة والوسائل الأدبية التي تبلور هذا الموضوع من جهة أخرى ، مع أننا واجدون في الثقافة العربية القديمة التي صدرت عن أذهان ثاقبة ما يعكس فهماً عميقاً لطبيعة العلاقة بين المضمون وأداة التعبير ، وقد توصل الجاحظ كما هو معروف منذ القديم إلى فكرة المعاني المطروحة في الطريق وأن العبرة بالقوالب التي تصاغ فيها . ألا يتبادر إلى أذهاننا أن السيرة الذاتية مثلاً هي مجموعة من المدلولات لا يمكن إثبات صدقها أو صحتها إلا بالنظر إلى القالب الذي صيغت فيه لا بالرجوع لحياة الكاتب أو العصر والتنقيب فيهما عبثاً عن مظاهر المطابقة أو عدم المطابقة . ولنفرض أننا برهنا على المطابقة فهل يكفي هذا لاعتبار الصل حائزاً على كل القيم الفنية والجمالية المأمولة ؟ ، فلو تم الاكتفاء بتطبيق تصور الجاحظ ما كان هناك ضرورة للنظر مثلاً إلى السيرة العربية من ذلك المنظور التاريخي الفج الذي يجعل الصديق مطابقاً لحقائق الواقع الفعلي ولتم تقويم السير الذاتية والروايات بالنظر إلى صياغتها الفنية وقدرتها على الإثارة والإقناع لا مطابقة محتواها لمضمون الواقع . إن أغلب التطبيقات التي جرت في النقد المغربي والعربي على المواء كانت تنظر دائماً إلى النصوص الأدبية باعتبارها

جزءاً من التاريخ . والخلل الأساسي في هذه التجربة النقدية كامن في إهمال الطبيعة التخيلية للأدب، بمعنى إهمال كونه لا يعبر عن واقع معطى سلفاً بل عن واقع متخيل ومشاكس وربما مصحح للواقع الفعلي . ترتب هذا الخلل بالتحديد عن الاعتقاد بأن الأدباء يكتبون أعمالهم بكامل ما يتوفرون عليه من ملكات الوعي المعبرة عن شخصياتهم التي يتطابق فيها الوعي الذاتي بالحقيقة الفردية . ولم يكن ينظر أبداً إلى الذات الكاتبة على أنها تعرف دائماً نوعاً من الصراع الداخلي بين الكينونة والإمكان وبين الواقع والرغبة وبين الوعي واللاوعي. ولو تم النظر إلى الذات من هذه الزاوية لكان هناك اهتمام جدي بما يريد الأدب البحث عنه مما ليس واقعاً بالفعل. والحال أن النقد التاريخي في المغرب انشغل كثيراً بما كان يبدو أن الأدب ينقله حرفياً عن الواقع .

ونظراً لتلك الوثوقية التامة التي ينظر بها مؤرخ الأدب إلى النصوص وإلى أصحابها ، فإنه لم يكن يشك لحظة في أنه يتعامل مع الحقيقة ذاتها ، الحقيقة الكامنة هناك في الأدب وفي نفسية صاحبه وفي تضاعيف العصر . ولذلك كان معتداً إلى حد كبير بوجهة نظره وبآرائه إلى حد أنه يعتبرها عين الحقيقة في التحليل والنتائج . لهذا السبب تضاعف إلى حد كبير في ممارسات النقد التاريخي التحليل الحواري وطفى حوار التصديق أي تعزيز الرأي الخاص بما يدعاه من آراء الغير واعتبار الآراء المخالفة دائماً متحركة في نطاق دائرة الخطأ . ونظراً لتأخر الاهتمام بالنقد في مسيرة الثقافة المغربية بالنسبة للشرق العربي، فإن أغلب تطبيقات النقد التاريخي كانت تجري في نطاق التدريس الجامعي . وكان الرأي الشخصي للباحث يمثل دعامة أساسية في التلقين، ولم يكن التعليم الجامعي المغربي في معظمه يقوم على الحوار بل على التلقين .

وفي اعتقادي أن الباحث في المستوى الجامعي في زماننا

الحالي ، وخاصة في مجال الدراسات الأدبية سيكون مستصغراً لشأنه وللبحث العلمي إذا هو اكتفى بتقديم وجهة نظره الخاصة لا غير في القضايا التي يعالجها . فمعلوم أن وجهة النظر الخاصة التي تدعي أنها هي وحدها الحائزة على شرف الحقيقة لا تكون دائماً برينة من شوائب المواقف الإيديولوجية أو البراجماتية ، ولذلك يفترض أن يكون الباحث الجامعي قادراً على إفادة القراء من خلال تقديم وجهات النظر المتعددة حول القضية الواحدة ، فليس المهم أن يقدم لهم على سبيل المثال تحليله الخاص لهذه القصيدة أو تلك الرواية بقدر ما هو أكثر أهمية أن يعرفهم بالوسائل التي توصل بها لبلوغ مثل ذلك التحليل وما يترتب عنه من نتائج . هذا يعني أنه يستهدف بالدرجة الأولى من وراء عمله أن يكشف أمامهم عن جميع الخلفيات التي تقبع وراء تحليله ، وبذلك سيكون قادراً على تحريك أذهانهم لمشاكمته . **هذه هي وظيفة البحث العلمي الحقيقية.** ولكن طبيعة تطبيق المنهج التاريخي كانت تـجانب في معظم الحالات هذا الاتجاه لفائدة رسم الصورة المبهرة لملكات الناقد المومسوعي الذي يحرص طلابه بطلاقة لسانه وتديق مطوماته ، ولذلك فهو أقدر الناس على جعل السامعين يميزون بين الخطأ والصواب⁽³⁾.

يفتضي الخروج عن هذه الدائرة المطلقة للنقد التاريخي وضع حوارية منتجة في النقد المغربي والعربي على السواء يتخلل فيها الناقد إلى حد كبير عن وثوقيته المطلقة ويستمع إلى آراء القراء والأدباء والطلاب ويؤسس معرفة نسبية بالأدب ، لأن مجال الأدب هو الاحتمال لا الحقيقة .

لقد رُصد هذا الميل في النقد المغربي إلى التعبير عن الرأي الإيديولوجي والسياسي الذي لا يقبل المصالحة أو الاعتراض منذ المحاولات الأولى لظهور الحركة النقدية في المغرب أي قبل أن يتبلور

النقد الأكاديمي ، وهكذا وُجد أن التفكير السياسي كان مهيمناً في مجال الكتابة النقدية التي عكستها الصحف والمجلات الطلائعية إلى حد أن النقاد اعتُبروا ذوي نيات مشكوك في إخلاصها للنقد الأدبي وكأنهم اندسوا في حظيرة النقد لغاية واحدة هي خدمة أغراضهم السياسية⁽⁴⁾. وسنرى أن هذا المنزع سيؤثر فيما بعد على حركة النقد ذات الطابع الاجتماعي أيضاً إلى حد كبير .

واقع النقد النفسي في الألب :

كثيراً ما ردد بعض النقاد بأن المناهج المستوردة من الغرب لا يراعى في تطبيقها خصوصية البنية العربية والثقافة الإسلامية والموروث الثقافي العربي ، فقد رأى باحث مغربي في رسالة جامعية لاتزال مرقونة⁽⁵⁾ عن النقد العربي النفسي أن ما جاء به جورج طرابيشي مثلاً من أدوات التحليل والتفسير والتأويل يصل إلى حد القطيعة مع التفكير النقدي المساند ومع الموروث الحضاري والتراث العربي (ص: 3) ويشكل نوعاً من الاغتراب (ص : 78). ويرجع سبب هذا بالأساس إلى ما أشار إليه من نزعة مازوخية وهوس ... أو ما سماه أحياناً وضاعة الاتجاه (ص : 224) أو الجروح الفاعرة والأعماق الجنسية الآثمة (ص : 10). وأتصور أن أي قارئ ساذج لهذه الرسالة الجامعية سيتكوّن لديه دون شك شعور بأن أعمال جورج طرابيشي النقدية هي مجرد حقول ألغام جنسية عليه أن يحذرهما مثلما ألزم الباحث نفسه تجنب التفاصيل التي تصوّرهما آثمة في أعمال هذا الناقد . ومن هذه الناحية بالذات أرى أن الباحث هنا لم يكن له دور تربوي وإنما دور تروهي بامتياز .

وإن المرء ليدعش أحياناً من بعض أشكال التردّي في مسار

البحث النقدي الحالي فيما يتعلق بالمنهج النفسي على الخصوص ، بحجة الحفاظ على القيم الأخلاقية ، كما أن هناك فتوراً بل إهمالاً واضحاً لهذا المنهج في النقد المغربي بصفة عامة عدا بعض المحاولات الحديثة الجادة في مجال البحث الأكاديمي ، في حين لو رجعنا إلى القرن الأول أو الثاني الهجريين لوجدنا في الثقافة العربية دروساً منهجية وعلمية تعلمنا الشجاعة والجرأة في البحث النفسي في سياق واحد مع الاحتفاظ بالقيم الروحية السمحة والأخلاق العربية . وإنا لنحس أثناء التعرف على نماذج من الطماء المصوبين على هذه الثقافة التراثية العربية بأن شخصياتهم لا تظهر أبداً بمسوح أخلاقية زائفة بقصد التهرب من مسؤولية التحليل والاستنتاج وتطوير المعرفة العلمية والنقدية . وأنا أختار واحداً من أقرب الطماء الذين اشتغلوا في ميدان شديد الإتصال بميدان علم النفس أو الإبداع على السواء في صوره الحلمية وأقصد بذلك العالم المشهور محمد بن سيرين البصري الأنصاري من علماء القرنين الأول والثاني الهجريين (33 - 110هـ) . وحتى لا يكون هناك شك في الطابع النموذجي لهذا المثال من حيث الارتباط بالدين والورع والقيم الإسلامية السمحة نجد المؤرخين يؤكدون أنه كان متفكهاً في الدين ودرس الحديث وكان من المحدثين التابعين المشهورين الذين عاصروا الحسن البصري ، كما أكدوا أنه روى الحديث عن أبي هريرة وعبدالله بن عمر وأمس بن مالك رضي الله عنهم جميعاً بل قيل إن أنساً استكتبه ببلاد فارس ، كما أضافوا أنه كان من زهاد البصرة الأواقل وإمام وقته في علوم الدين ومن أشرف الكتاب حتى قال عنه أبو النعيم في معرض حديثه عن علماء العصر : " ومنهم ذو العقل الرصين والورع المتين ، المظلم للإخوان والزائرين ومعظم الرجاء للمذنبين والموحدين أبو بكر محمد ابن سيرين . كان ذا

ورع وأمانة وحيطه وصيقة ، كان بالليل بكاء ، وبالنهار بساماً سائحاً ، يصوم يوماً ويفطر يوماً⁽⁶⁾.

وهكذا اجتمعت لديه كل الخصال الحميدة التي تجعل منه نموذجاً للعالم المتفقه في الدين ذي العقل الرصين الزاهد الورع المتخضع البسام الكريم . أما العلم الذي برز فيه ابن سيرين كما يعظم الجميع فهو تفسير الأعلام أو كما يقال سابقاً **تعبير الرؤيا** . ونرى أنه أقرب الحقول إلى المجال الذي اشتغل فيه فرويد قبيل أن يهتم بالنقد الأدبي . وأما أريد أن ألفت النظر هنا إلى أن الخوض في مجالات اللاوعي وكل ما يتبع ذلك من حديث عن الغرائز البشرية بما فيها الغريزة الجنسية أمر كان مألوفاً في الثقافة العربية منذ القرن الأول الهجري ، وليس حكراً على الغرب كما يفهم من رسالة الباحث ومن دعوى كل من يتهرب من النقد النفسي ، أقول هذا لأن الباحث المذكور **قل يردد أن** ما جاء به جورج طرابيشي عندما استفاد من فرويد هو نوع من الإيديولوجيا الغربية التي تشكل خطراً على الفكر العربي والنقد الأدبي (ص : 394) ولا تتجاوب مع الحياة والواقع والإنسان والآداب العربية (ص : 394) وهذه كلماته الخاصة التي يفهم منها أن الثقافة العربية برينة من هذا البحث الصيق في أغوار اللاوعي وال رغبات المحرمة . مع أن الثقافة العربية الرصينة سواء منها الفقية أم المعرفية العامة لم تتردد في تسمية الأمور بمسمياتها أو بما يدل عليها دلالة واضحة ، ولم يسبق لأحد أن قال بأن قصد هؤلاء كان هو تجاوز نطاق الحشمة والحياة بل كان الهدف في جميع الأحوال أخلاقياً وحقيقياً وتهذيبياً وتربوياً ومعرفياً .

كان ابن سيرين قبل فرويد بأزيد من ثلاثة عشر قرناً يؤول بعض الرموز الحتمية بالأعضاء الجسدية دون أن يحص بمثل ذلك الحرج الذي تردد في رسالة الباحث ، وقد ورد من ذلك في كتابه نماذج كثيرة تحدث فيها عن أحلام فسرها غيره أو أوكها هو بنفسه مثل ذلك قوله :

"وحكي أن رجلاً رأى كأنه يليق دواة فقص رؤياه على معبر فقال هذا رجل يأتي الزكران ، وقال أكثر المعبرين أن الدواة زوجة ومنكوح إلا أنها بكر أو غلام ، والقلم ذكر ، وإن كانت امرأة فمدادها مالها أو نفعها أو همها ويلأؤها .."⁽⁷⁾

وإليك نموذجاً آخر وهو ليس إلا واحداً من عشرات النماذج والأقوال التي وردت في كتابه تفسير الأحلام ، إذ يقول في معرض الحديث عن تأويل صورة العجز في الأحلام :

"والعجز هو مال امرأة ، فإن كان كبيراً فإن لامرأته (أي الحالم) مالا كثيراً . وإن رأى عجز نفسه كبيراً فإنه يسود بمال امرأته ويصيب من ذلك خيراً . ومن رأى رجلاً كشف له عن نفسه ورأى عجزه فإنه يطعمه ذنباً وينال منفعة ثم يشرف على إبدار فيها ... ومن نكح امرأة من دهرها فإنه يطلب امرأة من غير وجهه ولا ينتفع به لأن النكاح فيه ليس له ثمرة ... إلخ"⁽⁸⁾

فهل نجروا على القول بأن ابن سيرين ، على ما تقدم من ورعه وتقواه ، كان يتلذذ بالحديث في هذه الموضوعات وأنه كان صاحب استيهامات ذاتية ومنزع نرجسي ؟ وهل الثقافة العربية تختلف إلى الحد الذي تصوره الناقد عن الثقافة الغربية الجادة المتمثلة في معظم أبحاث علم النفس والتحليل النفسي التي كان هدفها الأول هو فهم وعلاج الإنسان من الأمراض الخطيرة وتحليل أعقد النصوص الأدبية ذات الحمولة الذاتية والرمزية والأسطورية ؟ وقد حققت هذه الأبحاث كما نطمح معجزات كبيرة في الميدان الطبي كما لا تزال تفعل إلى الآن في جميع بقاع العالم بما فيها العالم العربي . وهل نتهم جميع العلماء المشتغلين بهذا الميدان وما يتبعهم من الفقهاء المضطرين للحديث عن هذه العورات بغاية علمية وتربوية ، أنهم أصحاب استيهامات ذاتية أو أنهم كما قال ينكأون جروحاً فاغرة ويقتحمون أعماقاً ... آثمة ؟

لا يختلف المنهج العلمي الذي اتبعه ابن سيرين كثيراً عما فطه فرويد أو جورج طرابيشي بعد قرون عدة ، فقد كان هو بدوره يمارس التآويل الذاتية من أجل كشف ما كان مفسرو الأحلام من العرب يسمونه خبايا الضمير . ولا يقصد بالضمير عندهم الوازع الأخلاقي كما دلت الكلمة فيما بعد ولكن يقصدون كل ما يخفيه الإنسان لا إرادياً عن نفسه وعن غيره ، ولكن الحلم يفضح هذا الضمير . وشرط تحقق هذا الفضح هو وجود عابر أي مفسر أو مؤول يشرح الحلم على وجهه الصحيح بكل ما يتطلبه التوضيح من تعرض للصورات أو الأفعال التي تنهرب الذات من استحضارها بفعل الرقابة الأخلاقية وهذا ما كان يسميه فرويد نفسه بكشف خبايا اللاشعور أو تعرية كل الرغبات المحرمة والتخوفات والتوقعات التي تقلت من رقابة الوعي ولكنها تعذب الإنسان وتقلقه .

وقد كان ابن سيرين رجلاً عملياً يحاول دائماً أن يترجم الأحلام إلى لغة واضحة يفهمها الحالم ويحل بها قلقه ليساعده على أن يتخلص منه بطريقة عملية : وقد قيل أنه جاء ابن سيرين رجلاً مهموم بحلمه فقال له: لقد رأيت امرأة مذبوحة وسط بيتها تضطرب على فراشها فقال له ابن سيرين دون تردد : ينبغي أن تكون هذه المرأة قد نكحت على فراشها هذه الثبلة . وكان الرجل أخا المرأة ، وكان زوجها غائباً . وهذه المعلومات تؤكد أن الرجل كان قلقاً وغير واثق من عفاف أخته ولكنه كان يحاول أن يخفي هذا الشعور حتى عن نفسه ، غير أن الحلم فضحه . وقيل إن الرجل ذهب إلى منزله بعد لقاء ابن سيرين وهو في غاية الغضب على أخته حتى أنه كان يضر لها الشر ، فإذا بجارية أخته قد أتته بهدية وقالت : إن سيدي قدم البارحة من السفر ، ففرح الرجل وزال عنه الغضب⁽⁹⁾ .

ألا يمثل هذا الأخ ذلك الأب الحامي رمز الشرف الذي كثيراً ما استخدمه جورج طرابيشي لتحليل عقدة الشرف الأبوي في الرواية

العربية . وهل تستعصي الحياة العربية والثقافة العربية والمغربية على تطبيق التحليل النفسي الغربي إلى الحد الذي كان الباحث دائماً يتصوره في رسائله ؟ مع أن سلطة الأب في الواقع العربي والمغربي على السواء لاتزال تمارس دورها الكبير في الحياة الأسرية إلى الآن ولابد أن تكون لها انعكاسات ملموسة في الفنتاج الأدبي المغربي وخاصة في الكتابة النسائية .

ومن قال في الأخير إن الثقافة الغربية ، ومنها الثقافة النفسانية والاجتماعية والأدبية هي ثقافة غربية خالصة ؟ ألم تساهم فيها جميع الحضارات السابقة ومنها الحضارة العربية ، فالغرب ليس جزيرة من العدم والفكر نبتت وحدها بلا تاريخ ولا مصادر ولا مؤثرات . ونحن نجد كثيراً من الأفكار والتجارب التي سجلها فرويد في نظريته عن الأحلام استفادت من الفكر اليوناني والثقافة المصرية القديمة وكذا الثقافة العربية والإسلامية التي طورت المعرفة السابقة وساهمت إلى حد كبير في هذا المجال تماماً مثلما استفاد سوسولوجيو الغرب من أبحاث ابن خلدون ذات القيمة العالمية وأطباء الغرب من ابن سينا وغيره من أطباء وعلماء العربية .

ما أريد أن أخلص إليه في هذا القسم من الدراسة هو أن ممارسة النقد الأدبي تحتاج لكي تتطور وتأتي بالنتائج الطمينة المفيدة إلى مناخ فكري عقلاني . والنقد الأدبي المغربي ، وخاصة في مجال الاستفادة من البحث النفسي والنفساني ، لا يزال متخلفاً عن النقد العربي في المشرق العربي وهو أكثر بعداً عما تحقق من نتائج هائلة في النقد النفسي العالمي والعربي على السواء . ولقد بدا لي أن أقدم هذا النموذج المتطرف لإظهار الدرجة التي يمكن أن يصل إليها العداء للمنهج النفسي في النقد المغربي . ومن حسن الحظ أن هناك استثناءات تسير في

الاتجاه العلمي الصحيح ولكنها نادرة وتطورها مرهون بإعداد مناخ معرفي إيجابي في مجال البحث النفسي بشكل عام .

النقد المغربي ومسألة الالتزام :

يستطيع الدارس المتفحص لخريطة المناهج الأدبية منذ نشأتها إلى الآن أن يدرك أنها تتوزع بشكل عام إلى ثلاثة حقول منهجية أساسية :

- مناهج ذات بعد ذاتي .

- مناهج ذات بعد خارجي .

- مناهج ذات بعد نصي .

تتميز الأولى بتركيزها على علاقة الأدب بمبدعه ، ولذلك تعتبره من حيث الطبيعة نتاجاً فردياً معبراً عن هموم صاحبه ومشاكله الخاصة مع التركيز على السيرة والجانب النفسي .

وتتميز الثانية بأنها تضع الأدب وموضوع الأدب في نطاق الوسط الاجتماعي والتاريخي الذي أنتجه . وينظر إلى المؤلف في هذا النطاق على أنه متمثل لمجمل المؤثرات الاجتماعية وما يرتبط بها من صراعات ومضامين ، كما أنه من الناحية الفنية يمثل بأدبه ذوق الغلة الاجتماعية التي ينتمي إليها . ولا يمكن فهم الأدب ولا تأويله بعيداً عما يدور في المجتمع الذي أنتجه .

أما المناهج النصية فهي تنظر إلى النص الأدبي باعتباره نصاً لغوياً متميزاً ينبغي دراسته في ذاته وتفسيره من داخله ، كما أن قيمته الأدبية تتجلى من خلال بعض الخصائص النصية . وتهمل هذه التصورات المنهجية علاقة النص بصاحبه كما تهمل علاقته بالواقع .

هناك بعض المناهج التي حاولت التوفيق بين حقلين من هذه الحقول الثلاثة كما أن منها ما حاول أن يكون تصوره للظاهرة الأدبية مرتبطاً على السواء بالمؤلف والواقع واللغة، كما يتجلى ذلك بوضوح في الدراسات السيميائية ذات البعدين النصي والتأويلي . غير أن جميع ما يمكن أن نجده من تسميات للمناهج في حقل الدراسات النقدية يرتبط بالضرورة بهذه الأبعاد الثلاثة :

- الذات

- الخارج

- النص

هذا يجعلنا نرى أن تعددية المناهج النقدية تولدت بطريقة تلقائية عن تعددية الوجوه المختلفة للظاهرة الأدبية . ومع ذلك لا تزال نجد في النقد المغربي إلى الآن من يطرح مشكلة اختيار أفضل المناهج لمعالجة الأدب . وكأن المسألة فقط متعلقة بقضية الاختيار الموصل إلى الحقيقة مع أن كل خانة من المناهج الثلاث تمثل جانباً واحداً من جوانب البحث في الأدب . المشكلة الأساسية التي كانت قد نشأت منذ مطلع الستينات في ممارسة النقد الأدبي بخصوص هذه النقطة بالذات كانت متعلقة بذلك الإندماج الحاصل في حياتنا الثقافية بين الإيديولوجيات والبحث النقدي ، لم يكن الباحث أبداً قادراً على الفصل بين مجال العلم ومجال السياسة وهو ما أشرنا إليه سابقاً عند الحديث عن النقد التاريخي . ولذلك اعتبر التركيز في النقد الأدبي على الذات أو على الجوانب النصية الجمالية بمثابة محاولة ضالة لإبعاد الأدب عن دوره النضالي والاجتماعي . وكان من الطبيعي أن يوجد هذا الحساس الإلترامي معارك نقدية ذات خلفيات إيديولوجية يتخذ فيها جانب المعرفة موقعاً مترجعاً إلى الخلف لصالح الأهداف البراضاتية ، لذلك لم يتحصل

لدينا من هذه المرحلة النقدية علم نقدي كثير الفائدة ، ومع ذلك فقد وجه هذا النقد الإنتباه إلى العلاقة الضرورية القائمة بين الإبداع والواقع من أجل الحد من دعوتي الفن للفن والفن تعبير خالص عن الذات⁽¹⁰⁾ . ما كان يحتاج إليه ذلك النقد هو الابتعاد الكافي عن المغالطات والسجال ، غير أن ذلك لم يكن ممكناً في نطاق الوظيفة الإيديولوجية التي قام بها النقد الأدبي في تلك الفترة .

لقد تحسن النقد المغربي الاجتماعي عندما استفاد من المعطيات النقدية الحوارية التي دخلت إلى المغرب بفضل ترجمات جزئية لبعض مقالات وأعمال ميخائيل باختين . والتطبيقات القليلة التي استفادت من هذا الاتجاه كان ههما الأساسي هو تحقيق ذلك التصالح السحري بين ما هو إيديولوجي وما هو جمالي ونصي . لكن المناخ الثقافي الذي كان سائداً إلى حدود الثمانينات كان **يقف دائماً** إلى جانب تسييس النقد الأدبي والحرص على التمايزات الإيديولوجية . كل هذا جعل تجربة النقد الاجتماعي ملطخة السمعة بسبب النوايا غير الأدبية التي تحكمت فيها خلال أكثر من عقدين من التجربة النقدية المغربية .

المناهج المعاصرة والتطبيقات التجريبية :

طرحت على النقد المغربي مع بداية النصف الثاني من الثمانينات أسئلة متعلقة بما هي الطرائق الجديدة في التحليل الكفيلة بإظهار خصوصيات الظاهرة الأدبية ، وما هو السبيل إلى إيجاد تمايز واضح بين وظيفة الأدب الاجتماعية والنفسية ووظيفته الجمالية . ولم يكن تاريخ النقد العربي يسعف كثيراً في تحقيق هذين المطلبين ، لأن البلاغة العربية رغم كونها تهتم بجمالية الأدب إلا أنها كانت قد تحولت منذ أمد بعيد إلى علم معياري يقيس كل جديد في الأدب بمقاييس القوالب

الجاهزة مسلفاً ، لذلك اتجه الإهتمام في النقد المغربي على النظريات النقدية المعاصرة وخاصة تلك التي استفادت من اللسانيات والإعلاميات الحديثة . ونظراً لأنه حدث بالفعل انبهار كبير بالنتائج والآفاق المتوقعة لهذه النظريات ، فإن الإهتمام انصب أولاً على تمثلها واستيعابها ، لكن الحاجة كانت ملحة لتحويلها في الآن نفسه إلى أداة تحليل تتناول النصوص الأدبية العربية . لم تكن الفرصة كافية للتمثل ولذلك عكس التطبيق النقدي عمليتي التمثل والاختبار في نفس الوقت . وقد قاد هذا الوضع الخاص إلى تحويل النصوص الأدبية المغربية والعربية المطبق عليها في الغالب إلى وسيلة لشرح المناهج والتعريف بها ، في حين أنه كان ينبغي جعل المناهج أداة لفهم النصوص وإثراء تحليلها⁽¹¹⁾ . هذا ما جعل الحركة النقدية الجديدة في المغرب يطبعها في العوم طابع تعريفي تعليمي والأمل معقود في أن يتمكن النقاد من تحويل هذا الاتجاه نحو المشاركة الفعلية في إثراء المناهج نفسها والتحكم فيها وجعلها أداة وعي جديدة لفهم وتطوير الأدب العربي . هذه التجربة الجديدة وإن كانت ذات طابع تجزيئي وتوضيحي أفادت النقد الأدبي المغربي وجعلته رائداً بالقياس إلى المحاولات التي عرفها النقد العربي في المشرق ، كما جعلت النقاد والقراء على السواء يتمرسون بالتعامل مع النصوص الأدبية باعتبارها أولاً وقبل كل شيء مادة لغوية ذات خصوصيات تميزها عن مجموع الخطابات الأخرى ومنها على الأخص الخطاب السياسي .

وفي هذا السياق لا بد من الإشارة إلى أن الاستفادة من السيميائيات الحديثة وخاصة سيميائيات أمبيرتو إيكو وتأويلية بول ريكور وكذا جمالية التلقي فتحت آفاقاً واسعة أمام النقد المغربي من أجل تطوير زوايا النظر وإنشاء حوارية نقدية ذات بعد معرفي . وقد كان لفكرة تعدد زوايا النظر بالخصوص دور كبير في جعل النقد الأدبي وسيلة ذات مستويات متعددة ومناهج متباينة لتطوير المعرفة بالنصوص الأدبية .

المنهج والبعد الإستمولوجي :

إلى هنا تبدو لنا أهمية دراسة الأدب في المستوى الجامعي على الأخص من زوايا نظر منهجية متعددة . فتنبي منهج واحد من قبل الباحث لا يمكن أن يكون ذريعة لفرضه وحده في محاضراته ودراساته المنشورة ، لأنه لا يعكس سوى وجهة نظر واحدة للأدب . هناك دائماً إمكانية قائمة لعرض وجهة نظر ما ، لكن مع التنبيه إلى أنها لا توجد وحدها في حقل الدراسات الأدبية بل ترأسمها في البحث عن المعرفة بالنصوص وجهات نظر أخرى مقابلة . وهكذا لفهم كيفية تناول الأدب بالدراسة والتحليل لابد إن من فهم طبيعة الأدب ، خصوصاً إذا كان الأمر يتعلق بتأسيس حوار معرفي . ولا يمكن النظر إلى الساحة الثقافية أو المجال الجامعي على أنها **حقلي فرض** أو تلقين المعلومات النقدية وتعزيز واحدة من وجهات النظر أو المناهج ، وإنما ينبغي جعلها حقلي جادين لإقامة حوار متعدد الإتجاهات ، ولا أقصد بذلك فقط الحوار بين الباحثين والطلبة ، بل ينبغي أن يكون الحوار منهجاً متحكماً حتى في رؤية المهتمين والهواة في المجالات ومناير الصحافة . هذا بفرض في الواقع ضرورة أن يرتقي الباحث والمهتم إلى مستوى معين من المعرفة يمكنه من تجاوز انتمائه الخاص وقناعاته الشخصية من أجل ترك مجال واسع للإختيار وحرية التفكير عند محاوريه من الباحثين والقراء والمهتمين مستعداً في كل وقت لتطوير رأيه والإستفادة من محاوريه . والتخلص من وجهة النظر الخاصة قدر الإمكان في مجال البحث النقدي يدفع دائماً نحو الموضوعية في دراسة الأدب . وهي لن تكون موضوعية تامة ومطلقة أبداً ولكنها على الأقل ستميل إلى أن تكون كذلك . وهذا يتطلب تطعيم التصور المنهجي بوسائل البحث الموضوعي المعروفة في العلوم الإنسانية .

ذلك أنه إذا لم تأخذ مناهج دراسة الأدب وتحليله من نظرية المعرفة بعض الأسس الضرورية فإنها لن تنتج سوى وجهة نظر واحدة، في حين ينبغي أن تكون دراسة الأدب ، سواء في الحقل الجامعي أو في الساحة الثقافية العامة ، فرصة لعرض مجمل وجهات النظر القائمة . وإذا كان من الممكن ترجيح إحداها على الأخرى فلا يمكن أن يكون ذلك إلا باعتماد بعض الأسس النظرية المعرفية التي ليست موضع اختلاف بين جميع الناس ، ومنها :

الوضوح : فإذا لم تكن وجهة النظر في دراسة الأدب وفهمه واضحة الخطوات من حيث الفرضيات والنتائج فإن مردوديتها على المستوى المعرفي ستكون أضعف من وجهة نظر أخرى تتوفر فيها هذا الوضوح المطلوب.

دقة دلالة المصطلحات : كل وجهة نظر نقدية في دراسة الأدب لا تتوفر على جهاز مفاهيمي دقيق ودال ، ستكون فرضياتها ضعيفة وينعكس ذلك أيضاً على مستوى النتائج . وكثيراً ما نسمع عند البعض أن دراسة الأدب يكفي فيها استخدام الذوق والحكم الصائب . وهذه محاولة للرجوع بالدراسة الأدبية إلى المرحلة الفطرية أو البديهية ، أما في البحث العلمي الحالي فلا يكفي أن نكون مقتنعين مع أنفسنا بأن حكمنا صحيح بل ينبغي أن تكون لدينا الوسائل والتصورات الواضحة لإقناع غيرنا بهذا الحكم . هذا بالنسبة لاعتماد الذوق وحده أما بالنسبة للفتاوت الحاصلة في دقة استخدام المصطلحات فيمكن أن نقدم مثلاً توضيحياً تشير فيه على سبيل المثال للفرق الكبير الحاصل في دقة الدلالة بين مصطلح *الإنسجام* الوارد في سياق النظرية الجمالية ومصطلح *الهيمنة* عند الشكلايين فمرجعية المصطلح الأول ذاتية ومرجعية الثاني موضوعية نصية . وإذا شئنا التمثيل بمصطلحات

مستقاربة من حيث الدلالة قارناً بين مفهوم جمالية النص وأدبية النص ، فالمفهوم الأول يحيل أيضاً إلى قيم خارج نصية متعلقة بالذوات المتذوقة وربما بسبب ميتافيزيقي بينما يحيل مفهوم الأدبية بالدرجة الأولى إلى خصائص نصية ثم بعد ذلك إلى مقارنة النص بنماذج أخرى تعد معياراً كالنصوص العادية .

قابلية التحقق : كل تصور للأدب لا يجد مجالاً لتحقيق فرضياته على مستوى قاعدة عريضة من النصوص لا يمكن أن يركى إلى أن يكون نظرية ولا منهجاً تابعاً لهذه النظرية . ومحك نجاح نظرية نقدية جديدة هو فعاليتها في تحليل نصوص أدبية متباينة .

يمكننا أن نلاحظ من خلال هذه الركائز الثلاث أن النقد الأدبي ليس بعيداً كما يتصور عن التفكير المنطقي ، فمن المهام الأساسية لتطبيق منهج ما في دراسة الأدب أن يأخذ أولاً وقبل كل شيء على عاتقه مهمة إقناع المتلقين بأن ما يقدم هو شيء قابل لأن يصبح تصوراً معقولاً أي متماسك العلاقات وقابل في نفس الوقت لإعادة تطبيقه بالنسبة لأكثر عدد من النصوص المختلفة . والشرط الأساسي لتحقيق هذا الأمر هو إدراج الظاهرة الأدبية في نطاق نسق عقائلي قدر الإمكان⁽¹²⁾.

إن النظرية النقدية مهما كانت درجة وضوحها وقابليتها للتطبيق فإنها عندما تتحول إلى منهج للتحليل تواجه مشاكل كثيرة أهمها ما مدى قدرتها على التكيف مع التطور الدائم للأشكال الأدبية ؟ ذلك أن الأدب لا يتوقف لحظة عن التطور وكل نظرية نقدية لا تقيم لهذا الجانب وزناً لا يمكنها أن تحدث إلا منهجاً ثابت التصور للأدب أي منهجاً عاجزاً عن متابعة الثورة الأدبية الدائمة . وهذا يعني في نهاية المطاف أن النظرية النقدية لا يمكنها إلا أن تكون مرحلية ، وأن تجاوزها للطابع المرحلي

مرهون بقابليتها لتطوير نفسها من الداخل تبعاً لمستجدات الحقل الأدبي نفسه . في ضوء هذه الحقيقة يلزم أن تشتمل كل نظرية نقدية أدبية على جانبين :

- جانب النمذجة : أي أن تكون النظرية النقدية الأدبية قادرة على وضع نموذج (Paradigme) شمولي إلى حد ما قادر على تقديم وصف كاف للظاهرة الأدبية .

- جانب الوظيفة الإنتاجية : أي أن تكون النظرية الأدبية قادرة على الدوام على اكتشاف ظواهر وعلاقات وبنيات وقوانين جديدة في النظرية الأدبية⁽¹³⁾ . ولا يمكن للنظرية الأدبية أن تحصل على هذه الخاصية دون أن تكون مستعدة بأن تنقلب ضد ذاتها في أية لحظة تلاحظ فيها أن نقصاً ما يعرضي تصورها الخاص ، وبمعنى آخر على النظرية النقدية الأدبية أن تكون على الدوام ذات طابع انتقادي لذاتها ، عندئذ سيكون المنهج المتولد عنها مفتوحاً على الدوام على المناهج والتصورات الأخرى المغايرة . وسيبتدع تطبيق المنهج عن الدغماتية أو الحرفية كما سيبتدع في نفس الوقت عن أحكام القيمة غير المبررة وعن الأحكام المطلقة ، لأن مجال الدراسات الأدبية هو مجال النسبي لا المطلق .

ولس في هذا التصور لا يمكن أن نتحدث عن منهج ثابت لدراسة الأدب بل عن فعالية دائمة التجدد والتغير ، هذا ما يجعل الدراسة الأدبية فعلاً معرفياً لا يتوقف عن التجدد . وهذا أيضاً ما يبرر ضرورة الاستفادة الدائمة من التجارب المعاصرة من أجل إثراء تجربتنا النقدية في المغرب والعالم العربي وتطوير أدبنا العربي اللغوي بالعطاء .

الهوامش

- (1) انظر رسالة الباحث عبدالله شريق : النقد الشعري المعاصر في المغرب . رسالة دبلوم للدراسات العليا . 1987 بغزة كلية الآداب ظهر المهرار . فاس المغرب . تحت رقم : 293 ص : 61 .
- (2) المرجع السابق . ص : 110 .
- (3) نظرا لتأثر النقد العربي عموماً بالنقد الغربي فإن النموذج اللاتسوني كان هو المثال المحذّر في هذا المجال ، فقد كان اللاتسون عالماً مؤرخاً موسوعياً وثقافياً بنفسه ، ولذلك سار على مثله معظم النقاد العرب الذين تأثروا بالمنهج التاريخي .
- (4) انظر د. محمد خرمالان في حاشية كتابه : النقد الأدبي الحديث في المغرب 1900 - 1956 . منشورات إفريقيا الشرق 1988 . ص : 261 .
- (5) انظر رسالة د. محمد بوسليمان تحت عنوان : النقد الروائي عند جورج طرابيشي ، تحت إشراف د. حسن المنهي نوقشت بكلية الآداب ظهر المهرار بفاس بتاريخ 13 يوليو 1999 .
- (6) انظر مقدمة تفسير الأحلام لابن سيرين منشورات دار مكتبة الحياة بيروت دون سنة الطبع . ص : 6 .
- (7) تفسير الأحلام لابن سيرين ، مرجع مذكور . ص : 519 .
- (8) تفسير الأحلام لابن سيرين ، ص : 173 .
- (9) تفسير الأحلام لابن سيرين . ص : 269 .
- (10) مثل هذا الاتجاه باستيفاد إدريس الفيلقوي وخاصة في كتابه المصطلح المشترك . دار النشر المغربية . البيضاء 1977 . ونجيب العوفي وخاصة في كتابه درجة الوعي في الكتابة . دار النشر المغربية . 1980 . وكتاتيب معا كان يتنميان لحزب الاتحاد الاشتراكي الذي كان يمثل الطليعة السياسية مع حزب الاستقلال في تلك الوقت . ونشعر أن المشروع النقدي لهذين الباحثين كان مكملاً لمشروع الحزب على المستوى الثقافي
- (11) يمكن إدراج الكتب التالية في هذا السياق : كتاتيبا : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، البيضاء 1991 . واكتسب التالية لـ : د. سعد بطين : القراءة والتجربة . دار الثقافة . البيضاء 1985 / ففتاح النص الروائي . المركز الثقافي العربي 1989 . تحليل الخطاب الروائي . المركز الثقافي العربي . البيضاء 1989 .
- (12) ونظر في هذا الصدد إلى الكتالين قتلين :

Eric Buyens - Vérité et Langue, Langue et Pensée . Ed : Institut de Sociologie, Bruxelles 1969 p : 36 - 37.

Held Gottmar : *Méthodologie des théories de la littérature - La - théorie de la littérature*. Picard Paris 1981 6 7 .

{13} انظر الحديث عن هاتين الوثيقتين في كتاب :

Svend Erik Larsen : *Sémiologie littéraire, Essais sur la Scène textuelle*. Trad: Françoise Arndt/ O U P 1984 L p : 118 .



ARCHIVE

من وظائف التحليل النصي

لم يكن تحول علم لغة النص أو نحو النص عن طرق الوصف والتحليل السابقة التي لا تتجاوز إطار الجملة إلى طرق وصف وتحليل مغايرة تحولاً شكلياً، بل إنه تحول جوهري ناتج عن إسناد مهام جديدة إليها ، تتطلب ضرورة البحث عن وسائل تحليل أخرى تتناسب مع تغير المفاهيم والتصورات والغايات ، وعن وسائل وصف تكون أكثر قدرة على أداء أدوار أكثر عمقاً وشمولية ، ويسهمان معاً في تكوين نماذج أكثر كفاءة لتمثيل عمليتي الإنتاج والتفسير، وأكثر ديناميكية وقابلية للتحويل والتعديل.

فليس من المنطقي إذن أن يتصور أن الاتجاهات النصية استهدفت الاصطدام بمناهج البحث اللغوي والاندفاع إليها بقوة لهدمها والقلاع جذورها التي ترسخت منذ عقود طويلة على يد أجيال متتابعة من اللغويين الذين بذلوا جهوداً مضنية في محاولاتهم لطرح أسس ومبادئ ونظريات لغوية عدة، فهي ، وإن اختلفت في غاياتها، فإنها قد أثرت البحث اللغوي أساساً لتزويدها إياه بأنوات ووسائل وطرق للوصف والتحليل ثرية وعميقة ومتلاحمة ، إذ سعت كل محاولة لاحقة إلى استكمال جوانب النقص وسد الثغرات في المحاولة السابقة .

وهكذا فقد وجد علماء النص في هذا التراث اللغوي معيناً لا ينفذب ، يمددهم بمفاهيم وتصورات وأفكار تدعم محاولاتهم ، وتتفاعل مع المبادئ الجديدة التي يحاولون إرساءها بتوسيع بؤرة رؤيتهم وفي إطار هذا التصارع والتفاعل بين أفكار السابقين وأفكارهم، يعدون

صياغة التصورات والاقتراحات والنماذج التحليلية السابقة وتوظيف ما يلائم اتجاهاتهم لطرح نماذج جديدة.

وعلى الرغم من اختلاف هذه الاتجاهات اختلافاً واضحاً فإنها تتفق في أن تحليل النص لا يتوقف عند استقاء المعايير والضوابط ، بل يسعى بالنقله من مستوى إلى مستوى أعمق إلى استجلاء جوهر الظاهرة اللسانية وإلى فهم أمثل لها .

والحق أن التحول إلى التحليل النصي قد أفرزته حتميات عدة نتجت عن بروز مهام جديدة يتطلب أداؤها أن تتعدد الوسائل وتكثر الأدوات وتتنوع الاتجاهات . ولما كان هدفي هنا ليس حصر كل هذه المهام، إذ لا يتسع المقام لذلك، فإني أحاول هنا أن أتناول بعضها أو أبرزها بحيث يمكن أن تسهم في مجموعها في تقديم صور واضح للبحث النصي، الذي جعل من النص - ابتداءً - وحدة التحليل الكبرى ، وهو ما يلزم - في حقيقة الأمر - ضرورة وقوع تغيير فعلي وتطوير منهجي .

لقد اتسعت دائرة البحث النصي ، وهو وإن كان يولي الأشكال الثابتة المطردة وأبنيتها عناية لا تقل عن تلك العناية التي توجه إلى الأشكال المتغيرة غير المنتظمة وأبنيتها ، فإنه لا يسعى من خلال دراسة أشكال التغيير إلى إيجاد صوابط لها أو تقنياتها ، وإنما يكون التقنين للأشكال الثابتة المنتظمة التي تقبل الانتظام في قواعد ضابطة للأنظمة التي يجمعها النظام اللغوي الكلي .

إنه لا يخالف في ذلك جوهر الاتجاهات اللغوية السابقة ، لأنه يحاول أن يضع تصورات عدة تشترك في هدف بعينه هو الكشف عن أسرار النظام اللغوي الكلي . إن غايته هي المعنى الذي تتعاضد مستويات التحليل المختلفة سعياً إليه . ومن ثم كان شغل علماء النص الشاغل ، يضعونه نصب أعينهم ، ولا يحيدون عنه قيد أنملة . ويفسر

توجههم من خلال تصور محوري بارز وهو أن المرء ينطلق من اللغة في أية صورة تشكلت فيها، فهي التي تفجر طاقات لا حدود لها . ومن ثم لا جدوى من وضع حدود أو قيود أو ضوابط صارمة لهذه الطاقات . إن المعاني تتحرك داخل النص في اتجاهات متباينة تشكل نسيجاً متشابكاً معقداً يصعب تفكيك أجزائه دون اتصال مباشر في أثناء هذه العملية بمفاهيم جامعة، تحرص على الحفاظ على ذلك التكوين الكلي الموحد المتشابك . إن علماء النص في إطار ذلك الهدف يسهمون في استمرارية التوجه نحو تفسيرات عميقة للظواهر اللغوية المختلفة التي لا تخرج عن نظام لغوي موحد ، تفسيرات تكشف عن دلائل واضحة لتفاعله وحيويته ونشاطه الداخلي المستمر .

إن أبرز سمات تحول البحث النصي أن علم لغة النص لا يقتصر على مجرد تنظيم الحقائق اللغوية **فحسب** ، أو بعبارة أخرى لا يقتفي باستخراج المعايير التي تحكم العمليات التي تتحقق في المستويات اللغوية الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية ، من خلال وصف ظواهر كل مستوى وتحليلها في إطار مناهج تنسم بقدر كبير من الموضوعية النسبية المرنة **فحسب** ، بل تعدت مهمته تلك المرحلة الأولية إلى مرحلة أكثر تعقيداً ، ألا وهي تحديد أوجه الاتصال وأطراله وشروطه وقواعده وخواصه وآثاره وأشكال التفاعل وعوامله ومظاهره وعلاقته بمعايير النصية وبخاصة الربط والتماسك والإبلاغية والمقصدية ، وتعيين مستويات الاستخدام وأوجه التأثير التي تحققها الأشكال النصية ودرجاتها وسماتها المشتركة والطارفة .

إن الاتجاهات النصية البارزة تسعى إلى تحقيق تعادل أو توازن في تحليلاتها بين الاهتمام بصلية التأليف، مكوناتها، ومعاييرها للكشف عن الكيفيات المختلفة التي تنعكس في إنتاج نصوص ذات مستويات مختلفة ، وبين الاهتمام بصلية التفسير، مكوناتها ، وأدواتها ووسائلها

ومعاييرها لتقديم صور عدة من القراءات التي تمثل درجات من التفسير، وتشكل بنية النص التحقيق المادي المحوري الذي يتيح وجوداً لاحقاً لصلاحي التأليف والتفسير وإن كانا يتخذان اتجاهين متضادين .

وهكذا نجد مهمة البحث النصي في أحد الاتجاهات اللغوية هي تحديد الملامح أو السمات المشتركة بين النصوص ووصفها وتحليلها استناداً إلى معايير مختلفة لغوية وغير لغوية دون تسخيرها لوضع قوانين صارمة تحكم في كيفيات الوصف والتحليل، إنها قوانين مفسرة لأوجه الاختلاف والفروق الدقيقة بينها وإبراز الخصائص المائزة لها. إنها تحاول إيجاد العلاقات التي تحكم حركة الانتقال من المستوى العام إلى مستويات خاصة ، وكذا إيضاح الإمكانيات التي أتاحتها النظام اللغوي في لغة ما ليتمكن منتج النص تشكيل **أهنية** خاصة لا تخرج عن جوهر القواعد التي يحددها النظام اللغوي **الكلّي**، ولكنها تستغل الحرية التي يمنحها إياها ذلك النظام لتخلق أشكالاً متجددة خلاقة ، فيكتسب من خلالها نشاطه وفاعليته وديمومته .

وفي إطار الاتجاه الذي عني بالنص بوصفه حدثاً اتصالياً في المقام الأول، ولذا دار البحث فيه حول ماهيته وأحواله وسماته وعلاقاته وتأثيره وتفاعله ... إلخ ، نجد أن مهمة علم لغة النص عزل الظواهر الخاصة بأبنية النصوص واستخدام أشكالها في التواصل وتحليلها لتحديد الخواص العامة التي يجب أن تتوفر في أي نص لغوي ليقوم بوظيفته كنص ، وهي خواص ترتبط بالأهنية النحوية والدالية والأسلوبية والهيكلية ، كما تتصل بالروابط المتبادلة فيما بينها ، ومن الناحية الوظيفية فإن هذا العلم يعني بشرح كيفية قيام النص بوظائفه ، أي بتحليل الخواص المعرفية العامة التي تجعل من الممكن إنتاجها بالفهم في مرحلة **التلقي**⁽¹⁾.

لقد نتج عن اقتحام علم لغة النص عملية للتفسير المطردة حاجة ماسة إلى معرفة عريضة شاملة أكسبته سمة جوهرية ، أعني سمة التداخل المعرفي ، فقد تداخل مع علوم الشعر والبلاغة والأدب والأسلوب والاجتماع والنفس والفلسفة والمنطق وغيرها من العلوم التي تشتغل بالنصوص في المقام الأول ، وإن اختلفت غاياتها وأهدافها باختلاف مبادئها وتصوراتها ومعالجاتها الخاصة ، ولكن يظل من غير المستغرب أن يعاد في إطار لغة النص طرح قضايا ومشكلات مماثلة لما في تلك العلوم وأن تنقل إليه عناصر وأدوات ومعايير خاصة بها توظف توظيفاً جديداً لتكوين طرق جديدة للفهم والتفسير .

لقد أتاحت دينامية التحليل النصي الحرة الانتقال بين عدة أشكال تحليلية ، وعملت على سهولة تطوير نماذجه ، انطلاقاً من أن اللغة - في رأي علماء النص - لغة متفاعلة ، لا تكف عن الحركة ، وعن استيعاب دلالات ومضامين جديدة وإثرائها بآهية غير محدودة ، تتطلب وصفاً دينامياً ، يواكب تلك القدرة ، ولا يحدها ، ولذا كان الحرص على أن تستخلص المعايير والقوانين المفسرة من النصوص ذاتها ، ولا تفرض عليها من خلال تصورات تحكمية مسبقة ، وتتسم تلك المعايير بقدر كبير من المناسبة والمقبولية وقابلية التعديل .

ولا يمكن أن ننكر أن هذا القصور قد اقتضى تحقق صفات جديدة في محلل النص ، فقد صارت عمليات الوصف والتحليل والتفسير تتطلب قارئاً متمرساً قادراً على القيام بدور لا يقل عن دور منتج النص ، فلا يقتصر على مجرد تفسير ما هو قائم فقط ، أي أن يفسر دلالات الأبنية اللغوية أحصب ، بل يتخطى ذلك بإدخال معارف وتصورات ومقولات تثري عملية التفسير وتكسبه قدرات تتعلق بإجراءات التحليل المختلفة ، فيكون مؤهلاً لإثرائ إمكانات النصوص والكشف عن طاقاتها غير المحدودة⁽²⁾.

لا شك أن وصول اتجاهات البحث اللغوي في مراحل متأخرة إلى مستوى أو قدر كبير من النضج وتأثيرها في نماذج التحليل في العلوم المتداخلة مع علوم اللغة قد هيأ المناخ والظروف لبدء محاولات مجتهدة لضم الأفكار والتصورات التي يمكن أن تؤسس مبادئ أولية في إطار دائرة أكثر رحابة ، أعني دائرة البحث النصي . وقد حاول كل باحث أن يجيب عن التساؤل الجوهرى في هذا المقام ، وهو لماذا تحتاج إلى علم لغة يدرس النص ؟ ولا ننكر أن علماء النص ، وإن اختلفوا في إجاباتهم عن هذا التساؤل ، فقد اتفقوا على أن التحول إلى التحليل النصي صار أمراً حتمياً . فها هو فإن دايك يرى أن البحث في توظيف النصوص يعني تحليل خصائص معرفية عامة ، تمكن من إنتاج مطومة نصية معقدة وفهمها ، ويجب أن يذكر هنا ، كيف تحدد هذه الأشكال النصية المختلفة السياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية ، وكيف تغيرها ، وكيف يكون الميثاق - على العكس مما سبق - محدداً لبنية النص⁽³⁾.

في إطار هذا التصور يتحتم الدمج بين عمليات تقع داخل النص وعمليات تقع خارجه ، تتلاحم مطومات الأساس أو المطومات التي تتكون داخل النص والمطومات الإضافية التي تتكون داخل النص أو المطومات التي تصاحب الأولى ، ولكنها تقع خارج النص . وهكذا يكون مهمة التحليل النصي هنا ليس ظاهر النظام في حد ذاته ، بل النفاذ منه إلى الأنساق المعرفية التي تشكل البنية الداخلية لهذا النظام ، ويؤدي الفصل بين العناصر الخارجية التي تشكل بنية الظاهر والعناصر الداخلية التي تشكل بنية العمق إلى الإخفاق حتماً في تحقيق مهمة ذلك التحليل .

ونلاحظ في إجابة كوزريو عن التساؤل السابق إشارة إلى مهمة معقدة ، أسندت إلى علم لغة النص ، يقول : إن علم لغة النص - في رأيي - ليس في الحقيقة شيئاً غير المقدرة التأويلية ، ونظرية علم لغة

النص ليست شيئاً غير نظرية علم التأويل (التفسير) وذلك باعتبار أن علة إنشاء هذا العلم تقوم على الحقيقة القائلة بأن الأمر يتعلق مع النص حول مستوى مستقل عما هو لغوي، لا يمكن أن يوضحه مستوى الكلام وحده ولا مستوى اللغة المنفردة⁽⁴⁾.

إن علم لغة النص قد تجاوز في حقيقة الأمر العناية بالأداء اللغوي بمفهوم تشومسكي والكلام بمفهوم دي سوسير، فلا تنتهي مهمته بوصف ما هو قائم بالفعل في الواقع اللغوي، أي تلك المادة الغطية التي تقدمها أبنية اللغة، فالاعتقاد السائد بين علماء النص أن الاختصار على وصف البنية اللغوية وتحليلها لم يقدم سوى تفسيرات مجتزأة غير كافية، ولكنها ضرورية لتحليل النصي الذي يستوعبها ويضم إليها تصورات متنوعة عن عمليات الإنتاج والتلقي والفهم واستراتيجياتها.

إن اللغة - في رأيهم - ليست مجرد أصوات وصيغ وجمل ودلالات، بل هي أداء لممارسة الفعل على المتلقي أيضاً، على أساس أن النص اللغوي في جملته إنما هو "نص في موقف"، وتحدث الأبنية في عمليات اتصال كاملة تأثيرات معرفية ووجدانية، يستند في الكشف عنها إلى كم غير قليل من القواعد والإجراءات والاستراتيجيات التي تنتمي إلى فروع علم لغة النص المختلفة، وهي النحو والدلالة والبراجماتية اللغوية.

وينبغي في إطار التصورات الجديدة أن نبرز هنا أن تحول التحليل النصي إلى اعتبار النص وحدة التحليل الكبرى، وحدة متكاملة، ليس تحولاً شكلياً؛ وذلك لأن التحليل اللغوي الذي ينطلق من وحدة الجملة يعني أساساً مكوناتها وصولاً إلى الكشف عن علاقاتها ودلالاتها. أما في التحليل النصي تكون البداية في أغلب مدارسه من المعنى الكلي،

من المعايير الكيفية ، من مستوى العلاقات والدلالات ، من أهنية تحتية تجريدية .

ومن الضروري أن نؤكد أن البحث اللغوي بكل اتجاهاته قد عالج عدداً من القضايا الجوهرية التي يشغل بها البحث النصي في الوقت الحالي، وتمثل الأفكار والتصورات التي طورتها طرق البحث اللغوي فيما يتعلق بصور الاستخدام وأنواع السياقات والربط بين المقام والمقال والمعاني النحوية والعلاقات الدلالية الحقيقية والدلالات المجازية والأهنية المحتملة والأهنية اللفظية ونحوية الجمل وشروطها وعلاقتها بالمقبولية وغير ذلك محاور الاتجاهات النصية المختلفة.

إن التراث النحوي الضخم عن الجملة بشكل حصيلة جوهرية تمد الوصف النحوي للنص بأدوات ومفاهيم لا يمكن الاستغناء عنها، ولكن إطار نحو النص ومبادئه يلزم البحث عن نماذج أشمل وطرق وصف مغايرة قادرة على استيعاب ذلك التحول وتقديم محاولات جديدة لتحقيق الكفاية الوصفية والتحليلية.

ومن أبرز دواعي ذلك التحول أن نحو النص لا يفر للجملة بالاستقلال. وهذا مبدأ أساسي يؤدي حتماً إلى أن نحو الجملة غير كاف لوصف تتابعات كبرى متجاوزة للجملة، وقواهر تنطقي ببنية النص ككل، وبعبارة أخرى إن الجملة في النص ذات دلالة جزئية، ولا يمكن أن تتقرر الدلالة الحقيقية لكل جملة داخل ما يسمى بكتلية النص إلا بمراعاة الدلالات السابقة واللاحقة في ذلك التسلسل / التتابع الجملي ، إذ ننظر إلى النص مهما صغر حجمه على أنه وحدة كلية مترابطة الأجزاء أو بنية معقدة متشابهة ، مكثفة بذاتها دلالياً ، ينحقق التماسك بين عناصرها المضمونية والانتلاف أو الترابط بين عناصرها الشكلية.

وهكذا تكون مهمة التحليل النصي تحديد أشكال الترابط

والتماسك في النص أو وصف عناصر النص المضمونية والشكلية أو الكشف عن الروابط الداخلية الواقعة داخل النص والروابط الخارجة الواقعة خارج النص وغيرها من الأمور التي تتجاوز بوضوح مهمة تحليل الجملة .

وتمثل وجهة نظر بوجراند / درسلر فيما يتعلق بضرورة التحول مبدأ مقبولاً بين كثير من علماء النصن وهو ما يعكسه قولهما : إن المعنى الكلي للنص أكبر من مجموع المعاني الجزئية للمتواليات الجمالية التي تكونه ، ولا تنجم الدلالة الكلية عنه إلا بوصفه بنية كلية كبرى ، فالنص ينتج معناه إذن بحركة جدلية أو تفاعل مستمر بين أجزائه . ومن ثم ننظر إلى ذلك الانسجام الداخلي بين الدلالات الجزئية وليس إلى ذلك الانتقال المعهود والمنظم من الجزء إلى الكل.

وفي إطار التصور الخاص بزاج الستار عن التساوق بين المضامين الجزئية في إطار بنية كلية ذات مضمون أشمل . ومن ثم علينا أن نستخرج المعايير التي يجب أن تفي بها النصوص، كيف تنتج/ وكيف تتلقى، وكيف تستخدم في سياق ، بل إن أهم سؤال هنا هو السؤال عن وظيفة النصوص في تفاعل إنساني⁽⁵⁾.

يبرز هذا الرأي سمة بارزة من سمات التحول عن تحليل الجملة، وهي البنية الدلالية التجريدية محور التحليل النصي ، فإذا كانت وسائل الربط التركيبية في عدد من النصوص غير قادرة على إثبات التلاحم والانسجام بين عناصرها فإن وسائل التماسك الدلالي كمضمون النص وعلاقته بالمضامين الجزئية والإحالة أو الدلالات والإشارية وتوليد المعاني والأبنية الصيقة والتطابق والتقابل والتناقض والتوازي والتماثل والاعتراض والتكرار وغير ذلك ، تمكن من التدليل على التفاعل والترابط الداخلي بين أجزاء هذه الوحدة الكلية أو البنية الكبرى.

ويضم التحليل النصي أيضاً وسائل براجماتية (تداولية)، كما أشرنا من قبل، مثل طبيعة الحدث الاتصالي وصوره ومواقف الاتصال وسياقاته ومقاماته وأثاره ومقاصده، وعمليتي الإنتاج والتلقي ودرجات الإنتاج وكفاءات التلقي والعلاقة بين منتج النص ومتلقيه وغير ذلك مما يمثل تصورات غير لغوية دخلت في نسيج التحليل النصي الذي يعكس انصهار مكونات تركيبية ودلالية وبراجماتية في بوتقة واحدة . ولكن ذلك لا يعني تشكل اتجاه نصي محدد عن ذلك الانصهار، بل اختلفت الاتجاهات النصية فيما بينها تبعاً للكم الذي توظفه في نماذجها من تلك المكونات.

ويحدد كلاين في إجابة عن سؤال طرحه مدخلاً للكشف عن المهمة التي ينبغي أن ينجزها التحليل النصي أموراً ثلاثة هي :

أ - كيف بني نص بعينه .

ب - ما المعنى الكلي لنص بعينه .

ج - ما الخصائص الجمالية لنص بعينه بالنسبة للقارئ بعينه .

وتكمن المهمة في إطار ذلك التصور في وجوب رصد العلاقات الخاصة في كل نص وفي الإشارة إلى الكيفية التي صارت من خلالها القوانين العامة مؤثرة أو فاعلة . بيد أن عدم القيام بمحاولات جادة للوقوف على القوانين الفاعلة هنا على نحو منظم ومحدد، وكذلك عدم وجود بحوث كافية عن الظواهر الدلالية المهمة ، كالغوض مثلاً الذي يرتبط بعدم تحديد الأعراف (التقاليد) من جهة ، وبالمعرفة المسبقة من جهة أخرى . ولا يرى أن مهمة التحليل النصي تطوير نظرية دلالية صالحة للتطبيق في كل لغة على حدة، بل تنحصر في أمرين :

أ - بيان ما هو ضروري في حال بعينها ومع نص محدد بالنسبة للمعرفة الأولية والقاعدة الخاصة .

ب - إبراز الدلالة بناء على هذا التحليل ونظرية المعنى⁽⁶⁾.

وتجدر الإشارة هنا قبل المعالجة المفصلة للتطورات المختلفة حول التحليل النصي في اتجاهين بارزين من اتجاهات البحث النصي المعاصرة إلى حصر مهمة التحليل النصي في اتجاه نصي يتخذ من معايير علم النفس والمنطق والفلسفة مبادئ تحليل جوهريّة في إيضاح كيفية تشكل أوجه التعدد الدلالي أو الغوض على السطح ، وتمكين مستخدم اللغة من إزالتها . ويستند إنجاز تلك المهمة إلى اتفاق حول تصور جوهري ، وهو أن للنص دلالات أو ظلالاً للمعاني تنحرف بعضها عن بعض ، غير أنه يوجد محور مشترك لعمليات محتملة مضمون مشترك يمكن أن يكتشفه كل مستخدم اللغة بشكل متواصل. وعلى الرغم من المحاولات الجادة التي بذلت للكشف عن أسباب الغوض والاعتماد في تفسيره على وسائل دلالية وبراجماتية، ومقولات لغوية أحياناً وغير لغوية أحياناً أخرى فماتزال نتائجها محدودة وقاصرة عن تقديم تفسيرات دقيقة ومقتعة لهذه الظاهرة .

وبهنا هنا أن نتوقف عند مهام التحليل النصي لدى كل من فان دايك وبوجراند / درسلر . ونشير - ابتداءً - إلى أن مقولات الاستعمال والتأثير والتفاعل والتواصل قد شكلت محاور نماذجهم التحليلية، فقد وظفت فيها في صورة دقيقة ومنظمة . وقد حاول فان دايك أن يبرز العلاقات الوثيقة بين هذه المقولات على نحو متفرد . إنه لا ينكر بادئ الأمر أنه قد على أصحاب الاتجاه النصي بشكل أسامي عند وصف النصوص بمستويات التحليل المختلفة (الدلالية والبراجماتية والأسلوبية) وبأوجه الترابط بين النصوص وأنواع السياقات المختلفة وبخاصة بالسياق النفسي والاجتماعي . ولكن هذا العلم ، يعني علم النص، يستهدف - في حقيقة الأمر - ما هو أكثر عمومية وأكثر شمولية ، فهو يتعلق بكل أشكال النص الممكنة وبالسياقات المختلفة المرتبطة بها من جهة ، وبمناهج نظرية ووصفية وتطبيقية من جهة أخرى⁽⁷⁾.

موضوعه الأساسي إذن بنية النص واستعماله في سياقات تواصلية مختلفة . ويذهب إلى أن أشكال الاستعمال اللغوي وأشكال الاتصال لم تلق انتباهاً كافياً في اتجاهات التحليل التقليدية ، فماتزال الدراسة اللغوية التقليدية من وجهة نظره - قاصرة عن تحقيق تحليل منظم لأشكال الاستعمال اللغوي وسياقاته المختلفة.

وعلى الرغم من صلة علم النص الوثيقة بطوم أخرى على نحو مكن من وصفه بأنه يمثل قدراً كبيراً من التداخل المعرفي ، كما أوضحنا من قبل ، فإن ذلك التداخل لا يحول دون تميز علم النص بمهام خاصة . يقول فان دايك : غير أن مهمة علم النص لا تكمن في صياغة أو حتى في حل المشكلات الخاصة بتلك العلوم (التي تتداخل معه) ، وإنما تكمن في عزل جوانب محددة منها ، وفي العناية بأبنية أو تراكيب وأشكال الاتصال النصية واستعمالاتها وتحليلها في إطار مدمج ومتداخل .

ويجب عليه أيضاً أن يبين كيف يمكن أن يؤثر شخص ما بضمون معين ، يعبر عنه على نحو أسلوبى محدد وعمليات بلاغية محددة وجنس نصي محدد ، وكيف يتلقى أفراد وجماعات تلك المضامين ، ويستوعبونها من خلال أهنية نصية معينة ...⁽⁸⁾

يعتمد هذا المنهج على النتائج الرائدة التي حققتها مختلف العلوم الإنسانية وبخاصة علوم النفس والاجتماع والاتصال لما أطلق عليه ' التحليل المضموني ' .. ومن أمثلة تلك الصلة التنبه إلى أنه إذا كان النحو يصف بشكل ما نظام القواعد التجريدية الذي تعتمد عليه اللغة في استخدامها الأمثل ، فإن علم النفس اللغوي وعلم النفس المعرفي بهتمان حالياً بشرح كيفية الأداء الفعلي لهذا النظام اللغوي المجرد . وهكذا فإنه يتم وصف اكتساب النظام اللغوي في ظل بعض الشروط ، وخلال عمليات معرفية محددة ، كما يتم توضيح القواعد والاستراتيجيات

التي تحكم عمليات إنتاج النصوص وفهمها . وكذلك يمد علم النفس المعرفي علم النص بمعلومات دقيقة حول عمليات معرفية محددة تبني عليها النصوص ولا يمكن أن يستغنى عنها ، فهو يوضح أو يقدم إيضاحاً جوهرياً حول كيفية إمكان استخدام لغة ما أن يقرأ أو يسمع منظومات لغوية معقدة مثل النصوص وأن يفهمها وأن يستخرج معلومات محددة ، وأن يختزن هذه المعلومات (بصورة جزئية على الأقل) في الذاكرة، وأن يعد إنتاجها مرة أخرى⁽⁹⁾.

وتتضح كذلك صلة علم النص بسلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية من خلال الاتصال النصي ، فالتفاعل بين الأفراد والجماعات يحدث من خلال نصوص تكشف عن المقاصد والمواقف وأشكال السلوك المختلفة. وكما أشرنا من قبل لا تحول تلك الصلة الوثيقة بين علوم مختلفة وعلم النص دون استقلاله في النهج والغاية ، ويضاف هنا إلى مهامه السابقة مهمة وصف العلاقات الخارجية والداخلية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة، كما يتم تحليلها في العلوم المختلفة الأخرى ، وهو يشير كذلك إلى جميع أنواع النصوص وأنماطها في السياقات المختلفة من جهة ، ويتضمن جملة من الإجراءات النظرية والوصفية ذات طابع علمي محدد من جهة أخرى ، ولا ينبغي أن يفهم من هذه الاستقلالية الأولية والتفرد، لأن العلوم الأخرى قد عنت بمعالجة مشكلات وظواهر نصية مهمة، لكن إعادة طرحها في إطار رؤية علم النفس يبرره إدراجه لأبعاد جديدة في التحليل كانت مهمة أو مهزولة ، فإذا كان علم اللغة يقتصر على الخصائص اللغوية في النظام اللغوي والاستخدام اللغوي ، فإن علم النص يجد في السمات غير اللغوية التي ظلت خارج مجال علم اللغة أهمية لا تقل عن السمات اللغوية ذاتها في تفسير النص .

إنه يعني ليس بالخصائص اللغوية فحسب ، بل بالخصائص الأخرى للمنطوقات أشكال الاتصال ، بالإضافة إلى العمليات التي تحدث عند فهم أشكال لغوية محددة، وعند إنتاجها لإيضاح كليات ' الأداء الفعلي ' للنظام اللغوي حين ينتج مستخدم لغة ما نصاً معيناً ، وحين يفهمه⁽¹⁰⁾.

وهكذا يتطرق البحث عن كيفية توظيف نص معين في لغة بعينها - في المقام الأول - بأبنية نحوية ودلالية وبراجماتية وأسلوبية وهيكلية ، ولذا يعني البحث في توظيف النصوص تحليل خصائص معرفية عامة تمكن من إنتاج معلومة نصية محددة وفهمها . ولا شك أن فإن دايك يدرج في هذا التصور أيضاً كيف تحدد هذه الأشكال النصية المختلفة السياقات الاجتماعية والثقافية والمباسبية والاقتصادية وكيف تغيرها ، وكيف يكون - على العكس مما سبق - محدداً بنية النص . ولما كان علم النص لا يبحث عمليات التفاعل والاتصال بحثاً دقيقاً مفصلاً ، إذ تضطلع علوم أخرى بتلك المهمة أساساً ، فإنه يستقي من تلك العمليات بعض أوجه النظر العامة حول الأبنية المميزة للنص والسياق.

إنه يهدف إلى صياغة نظرية نصية عامة تشكل الأساس لوصف شامل للأشكال النصية المتباينة وعلاقاتها المتبادلة بسهم بشكل فعال مع النظرية اللغوية في تشكيل نظرية عامة للاتصال الفعلي.

في إطار هذه الرؤية يعاد ترتيب مكونات التحليل النصي ، فإذا كان فإن دايك قد أثر أن يبدأ من البنية الكبرى ، وهي بنية دلالية افتراضية تتسم بقدر كبير من الانسجام والتماسك ، فإن ذلك يعني أنه قدم في وضوح المكون الدلالي الذي يرى فيه قدرة تفسيرية أعلى مما يتمتع به المكون النحوي اعتباطياً . إنه يتلاءم مع عناصر المكون

البراجماتي التي حرص على بيان وظائفها وعلاقاتها بالمكون الدلالي من جهة ، ومدى ما يتحقق للمكون النحوي في إطار نموذج متكامل يربطه بالمكونين السابقين من جهة أخرى.

إنه يقترح صياغة جديدة لذلك النحو الذي يتخطى حدود الجملة أو الأبنية الصغرى أو الأبنية المستقلة أو المنعزلة ليصف متواليات جمالية أو نصوص مترابطة متلاحمة . فلا خلاف أن النص يتكون من مفردات وأجزاء من جمل وجمل ومتواليات جمالية ، ولكن الوقوف عند هذه الوحدات في المستوى اللغوي المختص يصعب أن يؤدي إلى إيضاح الخواص البنيوية الكيفية المميزة للنص .

فمن المعروف أن النحو نظام من القواعد والمقولات والتعريفات للغة ما، وليست معرفتنا اللغوية الحقيقية وتطبيقاتها في اتصالات لغوية سوى تجسيد غير مباشر لهذا النظام اللغوي . ولما كان كل فرد أو جماعة لغوية تستخدم بصورة متباينة النظام اللغوي ذاته، متصلاً بالظروف المختلفة وبالسياق الاتصالي ، فإن مهمة النحو - في رأيه - هي إعادة بناء النظام اللغوي العام والمجرد . إنه لم يعد يقتصر على الوصف، ولكنه استخدم مكوناً أساسياً في عمليتي إنتاج منطوقات لغوية وفهمها في لغة بعينها.

ويخلص فإن دايك من ذلك إلى تحديد دقيق لصلة النحو بالكفاءة اللغوية ، إذ يقول : يستعين النحو إذن في تحليلاته (وفي وصفه لأبنية المنطوقات اللغوية على مستويات مختلفة أيضاً) بمجموعة من المقولات والتعريفات والقواعد التي تشكلت بشكل تجريدي ، ويمكن لصاحل اللغة لمعرفة الدقيقة بها أن يحدد القواعد التي تربط مقولات معينة بمقولات أخرى والقيود التي تتحكم في ضم ألفاظ ومركبات محددة تحت مقولة ما، إلى غير ذلك من أشكال الكفاءة الخاصة⁽¹¹⁾.

إن اشتغال النحو بمستويات المنطوقات اللغوية التي لها خاصية مجردة محددة واصطلاحية يعني - من وجهة نظر فان دايك - أن أغلب مستعملي اللغة يعرفون القواعد التي تميز هذه المستويات ويفترضون حين يتكلمون أن الطرف الآخر (السامع / السامعون) يعرف القواعد ذاتها تقريباً ، ويمكنه أن يتصرف وفقاً لها أيضاً ، وعلى ذلك تكون بغيته ليس القواعد التي تنحصر في وصف وتحليل ما هو قائم أو متحقق فحسب. إن مهمة نحو النص لديه - في هذا التصور - هي صياغة قواعد تمكننا من حصر كل النصوص النحوية في لغة ما بوضوح ، ومن تزويدنا بوصف للأبنية ولذا يجب أن يعد مثل ذلك النحو النصي إعادة بناء شكلين للكفاءة اللغوية بمستخدم اللغة في إنتاج عدد لا نهائي من النصوص⁽¹²⁾.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المقولات الأربعة الجوهرية في التحليل النصي، أعني الاستعمال والقائير والتفاعل والاتصال قد شكلت المحاور الأساسية لمعظم الاتجاهات النصية بدرجات متفاوتة، إلى حد أن أغلب الحدود التي اقترحتها هذه الاتجاهات للنص ذاته قد صيغت في ضوء تلك المقولات ، فالنص مثلاً في رأي شميت هو كل جزء لغوي منطوق من حدث اتصالي في عملية اتصالية ، وهو محدد موضوعياً (من جهة الموضوع)، ويؤدي وظيفة اتصالية واضحة ، أي يحقق إمكانية إنجازية ظاهرة ، ويحدد كليمونوف النص بأنه كل يجب أن يكون تاماً من الناحية الاتصالية ، بينما تحدد الأجزاء النصية (الجمل والفقرات) من خلال استقلال اتصالي نسبي .

أما كلماير وماير - هيرمان فيذهبان إلى أن نص 1 ونص 2 يحدد بأنه مكون لغوي (من) تفاعل اتصالي - فطبي (نمط 1) أو يقصد به وحدات اتصالية تقوم فيها أدوات غير ملفوظة بوظائف اتصالية

(نمط 2). وعلى ذلك يعد من وجهة نظر نحوية وحدة نحوية، ومن وجهة نظر دلالية وحدة دلالية، ومن وجهة نظر اتصالية - براجماتية وحدة اتصال لغوية . أما واروزنيك فيرى أنه يمكن أن يكون النص منطقاً أو مكتوباً ، حيث تراعى فيه عملية الاتصال .

وعلى ذلك تختلف التصوص فيما بينها على الأقل من الجوانب التالية :

- نص منطوق في مقابل نص مكتوب .
- نص مكون من جملة واحدة في مقابل نص مكون من أكثر من جملة .
- نص في صورة حديث انفرادي (حوار داخلي) في مقابل نص في صورة حديث (حوار) ثنائي .
- نص لغوي محض في مقابل نص خلوط (حيث يضم أشكال اتصال أخرى)⁽¹³⁾.

وأظن ما قدمناه من أمثلة يؤكد وجهة نظرنا - حيث لا يتسع المقام لمزيد من سرد لحدود النص المتعددة - حول تأثير أغلب اتجاهات التحليل النصي بهذه المقولات الأربع ، فليس غريباً إذن أن نلاحظ في معالجتنا للأفكار التي طرحها فان دايك في محاولته صياغة نظرية تحليل نصية متكاملة تأثره بنتائج الدراسات التي عالجت هذه المقولات معالجة تفصيلية، بل إننا نلاحظ أن التأثير بها قد بلغ مدى بعيداً في النظرية التي اقترحها بوجراند / درسلر كما سنرى فيما بعد .

وأظن أنه من الضروري قبل أن نختم مناقشتنا لنظرية التحليل النصي لدى فان دايك أن نبرز تصوره عن وضع المكون الدلالي فيها وذلك في إطار رؤيته الخاصة لعلم الدلالة ومهامه . يقول فان دايك : إن علم الدلالة يقدم وصفاً على مستوى معاني المفردات والمركبات ودور

المقولات وتكويناتها بالنسبة لمعنى الجملة . هذا على مستوى من مستويات الإدراك لأدواره . ويصف علم الدلالة في مستوى آخر كل تصورات المعنى المحتملة (أي الأبنية المفهومة أو التصورية) التي يمكن أن تعبر عنها جمل ما . فلا ينسحب علم الدلالة إذن - كما يزعم فان دايك - على معان عامة ومفهومية للكلمات والمركبات والجمال وحدها ، بل على العلاقات بين هذه المعاني والواقع الخارجي ، أي ما تسمى " العلاقات الإحالية " (14).

وهكذا فقد تعرض فيما سبق لتوظيف أشكال عدة من الدلالات، الدلالة المباشرة المستخلصة من أبنية الجمل ؛ وهي دلالة فعلية، ودلالة محتملة ؛ وهي دلالة يمكن أن تعبر عنها الجمل ، ودلالة إحالية ؛ وهي ما تحيل إليها الجمل ، ويلاحظ في إطار ذلك التشابك الدلالي أنه لا يكتفى بنحو يصف الجمل فحسب ، بل نحو يصف المتواليات الجميلة (أي سلسلة من الجمل)، بتخطي حدود الجملة ليربط بين مجموعة من الجمل، بل بين مجموعة من النصوص تشترك جميعها في تقديم معلومة محددة لا يمكن أن تستوعب مجتزأة .

فإذا كانت الوسائل النحوية قادرة على وصف دقيق وكاف للأبنية الصغرى والعلاقات النحوية - الدلالية بينها وتحليل أوجه الربط النحوي وأدواته وإمكاناته ، فإن مطالبتها بتجاوز ذلك إلى معالجة الدلالات المحتملة والإحالية والربط بين عوالم فعلية متحققة وعوالم محتملة مفترضة ليس منطقياً ولا مقبولاً .

وتتضح دوافع الحاجة إلى نحو متجاوز للجملة في إجابة عن سؤال طرحه في هذا السياق ، وهو كيف تحدد البنية النحوية والدلالية لجملة ما أو عدة جمل في المتواليات البنية النحوية والدلالية لجملة أخرى ؟ يقول : لا نستطيع أن نجيب عن هذا السؤال باستخدام مفاهيم

تقليدية ، وإنما نحتاج إلى مفاهيم تتجاوز حدود الأبنية لتصل إلى العلاقات العسقة بين الجمل والمتواليات والنصوص ، وهي ذات طبيعة دلالية في المقام الأول ، وتعد أوجه الربط التركيبية تابعة لها . ومثل ذلك الروابط الدلالية لا تتمثل في أشكال سطحية مباشرة ، بل تتجاوزها إلى العلاقات الإحالية التي تربط بين منظوقات لغة ما ، ووحداتها في " الواقع الخارجي" ، إذ ثمة " عالم محتمل " يجاور " عالماً فعلياً " ، ولا نستطيع عند تفسير النصوص أن نقف عند حدود عالمها الفعلي المتمثل في أشياء مادية ، فإنها ترمز إلى دلالات أشد عمقاً . ولا يتحقق الفهم بل عمق الفهم بالوقوف على مكونات عالم قائم فحسب⁽¹⁵⁾.

إن العالم - في إطار هذا التصور - مجموعة من الوقائع، وتتكون الوقائع من أشياء ذات علامات محددة وعلاقات متبادلة. ويقابله عالم محتمل مفترض يترجم هذه الوقائع وعلاماتها وعلاقاتها إلى دلالات مفهومية تجريدية . لقد يكون للنص عوالم فطية تتبادل فيما بينها ، وقد نتج عن هذا التراء في المذلولات والإيحاءات أن تتشكل عوالم محتملة مناظرة تقدم أشكالاً متنوعة من التفسيرات للنص .

وقد أدى النظر إلى النص بوصفه كلاً منسجماً - إذ يتركز التحليل النصي على الأبنية الكبرى أساساً - إلى العناية بإيضاح أوجه الترابط الداخلي الذي يضم أجزاء النص في وحدة كلية ، وكلها تندرج تحت مصطلح التماسك الدلالي (Kohärenz) تمييزاً له عن الربط النحوي (Kohesion). إن التماسك الدلالي ذو طبيعة دلالية، ويتميز بخاصية " خطية " ، أي أنه يتصل بالعلاقات بين الوحدات التعبيرية المتجاورة داخل المتوالية النصية.

ويرى فان دايك - في محاولته لإبراز سمات هذا المعيار النصي الجوهري - أنه يوضح العلاقات بين قضايا فردية وقضايا أخرى (أو

مجموعات قضوية) داخل متوالية ما ، كما أن التماسك يتحدد على مستوى الدلالات حين يتعلق الأمر بالعلاقات القائمة بين التصورات والتطبيقات والمقارنات والتشابهات في المجال التصوري ، كما يتحدد على مستوى الإحالة أيضاً ، أي ما تحيل إليه الوحدات المادية في متوالية نصية من وقائع وحالات . وهكذا فإنه يمكن أن يطلق على متوالية ما أنها متماسكة دلاليًا ، حين يمكن أن تفسر كل قضية في المتوالية مفهوماً أو صدقياً مرتبطة بتفسير قضايا أخرى في المتوالية أو قضايا خاصة أو عامة متضمنة من خلالها⁽¹⁶⁾.

لابد للمتواليات إذن أن تحقق شروط التماسك الألفي ، لكن تحليل النصوص لا يكتفي بهذا المستوى بل يتجاوز مجموعة أبنية المتواليات للوصول إلى أبنيتها الكبرى ، ويوجب ذلك التجاوز أن نميز ابتداءً بين ما أطلق عليه أبنية صغرى وأبنية كبرى ، وتلزم الإشارة هنا إلى أن عودة فان دايك إلى الجملة كان لازماً ، ولكن في صورة قضية . فقد تشكل جملة واحدة أو على الأصح مفهوم قضية داخل النص الأساسي الدلالي للنص كله ، إذ اختلفت النظرة إليه ، لأن المدخل إليه بني على اعتبارات براجماتية في المقام الأول تركز على العلاقة بين البنية والقصد والسياق والموقف وغير ذلك من عناصر الاتصال .

والأبنية الصغرى مصطلح يطلق على أبنية الجمل والمتواليات في النصوص ، وتشكل مجموعة الأبنية الصغرى البنية الكبرى التي لها قواعدها ووظائفها . وتوصف الأبنية الكبرى بأنها ذات صبغة دلالية ، وذات طابع شمولي وهي تمثيل تجريدي للدلالة الكلية للنص ، وهي أبنية دلالية مجردة ومفترضة أو أبنية تجريدية كامنة تمثل منطق النص ، وغير ذلك مما يعكس أنها لا تتحقق في ظاهر النص ، ولكنها إثبات التماسك الداخلي للنص ، لأن النص ذاته يعد بنية كبرى ذات وحدة كلية شاملة .

وقد أشرنا آنفاً أن النصوص لا تكتفي بما تحققه المتواليات من شروط التماسك الخطي ، بل لابد من تحقق تماسك كلي من خلال تلك الأبنية التجريدية ، فإذا كان المتكلمون يدركونها بشكل ضمني ، فإن المتلقين قادرون على اكتشافها وتحديد إطارها لأن مفهوم التماسك تتجلى فيه كفاءة المتكلم في عملية إنتاج النص وكفاءة المتلقي في عملية فهمه وتفسيره .

ويؤكد فان دايك أن أساس انتقال الوصف هو تحقق شروط أو قيود الربط والتماسك في المتواليات ، فإذا تم ذلك فينبغي التحول إلى مستوى آخر للوصف ، ويعني ذلك ليس بأوجه الربط بين جمل متفرقة وقضاياها فحسب ، بل بأوجه التماسك التي تركز على النص بوصفه كلاً ، أو بالوحدات الكبرى للنص بوجه عام ، ويطلق على هذه الأبنية القسوية العامة الأبنية الكبرى .

بيد أنه ينبغي أن يوضع في الاعتبار هنا أنه ليس كل الأبنية الصغرى قادرة على تشكيل بنية كبرى ، وإنما لابد لمتواليات الجمل أن تحقق شرط التماسك الدلالي، لأن البنية الكبرى للنص ليست - في حقيقة الأمر - سوى تمثيل تجريدي للدلالة الشاملة للنص . ويلاحظ هنا كذلك أن متواليات الجمل التي تمتلك بنية كبرى فحسب هي التي تحدد بأنها نص . لقد أُلح فان دايك على هذا التصور بطرق مختلفة في مواضع عدة ، ومن ذلك قوله : يفترض أنه توجد أبنية نصية خاصة ذات طبيعة عامة ، أي أبنية كبرى ، وإن هذه الأبنية الكبرى ، وفق طبيعتها ، دلالية ، ولذا تتمثل البنية الدلالية الكلية لأي نص بصورة مجردة في البنية الكبرى ، وبينما يجب أن تلتزم المتواليات قيود التماسك الأفقي ، فإن النصوص لا يجب أن تفي بهذه القيود فحسب ، بل بتلك القيود الخاصة بالتماسك العام (الطوي/الرأسي / الشامل)⁽¹⁷⁾.

وهذا شرط آخر يلزم تحققه في النص ، ولا ينبغي في إطار هذا التصور أن يخلط بين التماسك الألفي (الخطي / التحوي) المتحقق فعلياً ، والتماسك العام (الرأسي / الدلالي) التجريدي المفترض ، ولا يجوز الاختصار على أحدهما ، ولا يجوز الفصل بينهما ، وغير ذلك من الأمور التي يلزم مراعاتها ، لأن لكل منها وظيفة معينة ودور محدد في عملية تفسير النص .

ويجب أن نوضح - ابتداء - اختلاف طبيعة قوائين الأبنية الكبرى عن قواعد الأبنية الصغرى ، فالأولى اختيارية ، تستخرج من النصوص ذاتها ، قابلة للتعديل والتغير وفق أشكال النصوص ، ذات طبيعة عامة وعرفية ، لا يفرضها النظام اللغوي خلافاً للثانية التي توصف بأنها إجبارية ، ترسخت في تراث عريق ، تحكمية غير قابلة للتعديل ، ولكن ممثلة تحليل **الجملة أو النص** يتفقان في أن مستعصي اللغة يدركونها جميعاً بصورة ضمنية ، أي يمتلكون ناصيتها ويستخدمونها ، لأنها تتشكل مع نشأتهم بصورة طبيعية في بيئة معينة مشتركة ومحيط واحد .

ويطرح فإن دايك في هذا السياق سؤالاً مهماً أيضاً ، وهو هل يمكن أن ينحرف مستخدم اللغة عن قوائين تلك البنية الكبرى مثلما يمكن وقوع انحراف عن قواعد البنية الصغرى عند إنتاج المنطوقات اللغوية بأشكالها المختلفة ؟

ونلاحظ في إجابته عنه قبولاً لوقوع مثل ذلك الانحراف على المستويين سواء أحدث ذلك عن وعي أو غير وعي ، إذ إنه يقول :
وقبائساً على المعرفة القائلة بأن مستعصي اللغة ينحرفون أحياناً عند إنتاج الجمل عن القواعد الدلالية والتركيبية ، وبخاصة في الاستعمال اللغوي الشفهي في سياقات محددة ، فإنه يمكن أن تنحرف أيضاً نصوص

ما (ملفوظة) عن قواعد التماسك اللفظي العام . ويمكن أن يحدث هذا بوعي تام (مثلما هي الحال في الشعر الحديث أو بوعي أقل من الحديث اليومي)....⁽¹⁸⁾

ويهمنا هنا ما تحققه تلك الأبنية الكبرى للنصوص، من تماسك كلي ، إذ إن الترابط العام للنص يستقر على مستوى القضايا الفردية ، وبذلك يمكن أن تشكل التتابع الكلي أو الجزئي لعدد كبير من القضايا وحدة دلالية على مستوى أكثر عمومية .

ولما كان متجاوزاً للأبنية النحوية السطحية، فقد سعى علماء النص إلى البحث عن أشكاله المختلفة في كم غير محدود من النصوص، حتى في تلك الحالات التي قد يبدو فيها النص مفككاً من أبنيته السطحية الظاهرة ، إذ يمكن الوصول إلى بنية عميقة محكمة له ، تفسر ذلك التشتت الخارجي وتبرز طبيعة ذلك التماسك الذي ضمن لها من خلال تلك البنية شكلاً من أشكال الترابط والانسجام بين أجزائها .

إنها بغیر شك مهام تتجاوز قدرات المناهج التقليدية، إنها مهام تتطلب مناهج قادرة على استيعاب مفاهيم ومعلومات ومعارف منطقية ودلالية وفلسفية ونفسية وغيرها توازر التصورات اللغوية ويمكن من خلال عمليات دمج كل ذلك بإعادة الترتيب والتنظيم تشكيل إجراءات واستراتيجيات تحليلية ذات كفاءة تفسيرية عالية .

ونضيف إلى ما سبق مئة مهمة من سمات الأبنية الكبرى، وهي ما أطلق عليه فان دايك "نسبية مفهوم الأبنية الكبرى" إذ يقول : يمكن أن تدخل بنية كبرى في بنية كبرى أكبر منها، إذ توجد مستويات محتملة ومختلفة للأبنية الكبرى في نص ما، بحيث يمكن أن يقدم كل مستوى أعلى (أعم) للقضايا في مقابل مستوى أدنى ، بناء أكبر ، ونطلق ببساطة على تلك البنية الكبرى الأعلى (الأعم) في النص الكلي

" البنية الكبرى للنص " ، في حين أنه يمكن أن تكون لأبنية نصية محددة أبنيتها الكبرى الخاصة بها ، ونتيجة لذلك يتشكل بناء متدرج محتمل للأبنية الكبرى على مستويات متباينة⁽¹⁹⁾.

وهكذا حين تتعدد الأبنية في النص فإننا نجد أبنية أكثر تحديداً وتخصيصاً ، تتدرج تبعاً لدرجة التحديد أو التخصيص منها من أدنى إلى أعلى إلى أن نصل إلى البنية الكلية الشاملة التي تضمها جميعها . بيد أنه برغم تعدد مستويات الأبنية في النص الواحد ، فإنه لا بد أن تقي الأبنية الكبرى التي يرد إليها كل ما هو دونها بالتماسك الدلالي بين القضايا وتطابق الإحالات الذي يعتمد عليه في تحليل النصوص ، وبدونه يصير الربط بين أبنية النصوص سطحياً على مستويات وحدات جزئية ، غير أنه يجب أن نؤكد هنا على أمر لا يقل أهمية عما سبقه ، وهو أن للمتلقي دوراً مهماً في الكشف عن تلك البنية الكبرى التي تحقق التماسك الدلالي والمنطقي الكلي للنص في إطار ما يطلق عليه " الكفاءة التفسيرية للمتلقي " ، إذ إنه بنفاذه إليها وفهمها وتفسيرها يصير قادراً على إيضاح عناصر هذا التماسك ومظاهره ، فهذه الكفاءة تمكن من كشف أبنية النص وتيمات وأهدافه ودلالاته وإحالاته ، إنها باختصار أساس تفسير النص .

ولما كانت الأبنية الصغرى تختلف عن الأبنية الكبرى من جهات عدة - كما أشرنا من قبل - فإن القواعد المستخدمة في الأولى - في إطار هذه الاختلافات الجذرية - غير كافية أو غير مناسبة لوصف الثانية مما يستتبع ضرورة البحث عن قوانين أو قواعد خاصة بها، يمكن أن يطلق عليها " قوانين الأبنية الكبرى " ، وتكون مهمتها - كما حددها فان دايك - تعيين ما هو أكثر جوهرية في النص ككل من جهة الدلالة المركزية والدلالات الأخرى الثانوية المساعدة (أي من جهة مضمون

النص المدروس بشكل أساسي). وبالتالي تقتصر القوانين (أو القواعد) الكبرى على المعلومات الجوهرية في النص، وتغض الطرف (تهمل) عن تفاصيل، قد تكون مهمة في حد ذاتها لمقاصد معينة، ولكن ليس لفهم النص ككل. وتوصف تلك القوانين الكبرى بأنها إعادة تشكيل جزء من حصيلتنا اللغوية التي نضيف من خلالها دلالات معينة إلى كليات دلالية كبرى، وأنها عمليات اختصار خاصة بالمعلومات والدلالات في الوقت نفسه، وأنها تنظم إلى حد ما معلومة النص المعقدة للغاية⁽²⁰⁾.

إن الأبنية الكبرى - كما بينا - وإن اختلفت من شخص إلى آخر اختلافاً جزئياً فإن مبادئ أو أسس تكوينها في حد ذاتها لا تتغير، فإنه ينبغي أن نضع في الاعتبار دائماً مسألة التوافق بين مستعلي اللغة، برغم اختلافهم تبعاً لمعارفهم في اختيار عناصر من النص، يرون أنها مهمة للفهم، وحذف أخرى منه، يرى أنها غير مهمة. وبغير هذا التوافق يستبعد كل فهم ضروري لانتقال المعلومات، ويستحيل التواصل بين أفراد الجماعة اللغوية، إن مستخدمي اللغة - في رأي فان دايك - قادرون على تقديم اختصار للنص، أي إنتاج نص آخر، يشمل على علاقات خاصة بالنص الأصل، حيث يقدم مضمونه في إيجاز، ويقومون بذلك بناء على قواعد عامة وعرفية (اصطلاحية) يطلق عليها - كما أشرنا من قبل - قوانين (أو قواعد) الأبنية الكبرى⁽²¹⁾.

وأظن أنه ليس من المجدي تفصيل تلك القوانين في هذا الموضع الذي يعني بغيراز مكونات التحليل النصي في نظرية نصية بارزة اقترحها فان دايك لإعادة تحليل النصوص من خلالها، كما أننا سنفصل القول فيها حين نعرض لذلك الاتجاه النصي فيما يلي، على أية حال نختم تحليلنا بفكرة عامة عنها، إذ يلاحظ أن فان دايك يحصر قوانين الأبنية الكبرى في أربعة قوانين هي^(*):

1 - الحذف 2 - الاختيار 3 - التعتيم 4 - التركيب أو الإجماع

ويلاحظ أنه من الناحية الشكلية تكون القاعدتان الأوليان قاعدة الإلغاء ، والقاعدتان الأخريان قاعدة الإحلال (الاستبدال). ويذهب فان دايك إلى أن تلك القواتين الأربعة الكبرى يجب أن تقي بما يسمى بمبدأ " الاستلزام أو التضمن الدلالي " وهو يعني أن كل بنية كبرى متكونة من خلال قواتين كبرى يجب أن تكون متضمنة دلاليًا ، بوصفها كلاً داخل سلسلة القضايا التي يطبق عليها القاتون . وهكذا يمكن أن تتبع البنية الكبرى من ناحية المضمون ، البنية الصغرى أو إحدى الأبنية الكبرى الأخرى التالية⁽²²⁾.

وينماز التحليل النصي الذي ارتضاه بوجراند / درسلر عند تحليل فان دايك بإسناد وظائف أكبر للمكون البراجماتي " التداولي " ، وإن لوحظ في بعض المواضع تعاضد المكونين البراجماتي والدلالي من جهة ، وتلاحم المكونين النحوي والدلالي من جهة أخرى . لقد بدا تحليلهما - كما أشرنا - بتحديد للنص بوصفه نشاطاً إنسانياً أو حدثاً اتصالياً يجب أن تتوفر فيه سبعة معايير لتحقيق نصيته . وقبل أن نعرض لهذا التحليل بتفصيل عناصره وأدواته نشير إلى أنهما يقرران - ابتداءً - أن بعض مهام علماء النص يمكن ملاحظتها في محاولات لغوية وغير لغوية شغلت بمحتوى النصوص في المقام الأول .

ومن تلك المهام :

أ - وصف عمليات إنتاج النص ونتائج مؤلف ما أو مجموعة من المؤلفين في زمن بعينه ومكان بعينه .

ب - العثور على دلالات إشكالية للنصوص أو متنازع عليها .

ج - تقييم النصوص .

ويذهبان إلى أن محاولة تشكيل هذه المهام تشكيلاً منظماً وموضوعياً أدت إلى تطبيق مناهج لغوية على نصوص أدبية (كما هي الحال شبيتر ولغون وياكوبسون وفنديك وغيرهم)⁽²³⁾.

إن تحول منهج التحليل النصي عن المناهج السائدة ليس تحولاً شكلياً كما قلنا ، بل هو تحول جوهري يقتضي تعديلات جذرية لا تقتصر على مكوناته وعملياته وعناصره فحسب ، بل التصور الأولي الذي يمثل نقطة البداية في ذلك التحليل التي يمكن أن تعكسها عبارة كوزريو : لا ينبغي على البحث اللغوي أن يقتصر على الاشتغال بمعرفة متحدث ما بلغة ما فحسب ، بل عليه أن يعني أيضاً بمعرفته بأوجه التقنية الخاصة بتحول معرفة لغوية ما إلى نشاط لغوي .

إنه لا يرى كفاية في **فصر البحث اللغوي** على معالجة مسائل الاستعمال أو الأداء اللغوي في إطار النحو والدلالة، بل تجاوز الاهتمام بالنص الفعلي، أو الأداء اللغوي المتحقق فعلاً للمبدع إلى الأنشطة والعمليات الذهنية التي تتم في ذهن المبدع ، قبل عملية الإبداع أو في أثناءها، بغض النظر عن الفروق الماثلة في أبنية اللغة الفطرية. وكذلك - في اتجاه مضاد ولكنه مكمل - إلى العوامل التي تنطق بعملية تلقي النص. والتي تؤثر في كيفية التعامل معه أو ردود أفعال مستخدمي اللغة تجاه النصوص في مواقف وأحوال متباينة أو ما يسمى بطرق القراءة أو إعادة القراءة .

وهكذا امتد التحليل النصي ليضم إلى عمليات الدرس اللغوي للمادة الفطرية ، مثل : التشكيل (الصياغة) والتأليف والتركيب والوصف والتفسير... ووسائل التحليل السائدة ، مثل الإضافة والحذف والاستبدال وإعادة الترتيب وغيرها . بالإضافة إلى علامات دلالية دقيقة ، مثل : التخصيص والتفرد والتخالف والتماثل والتصميم والتداخل والقصد

والغرض وغيرها وكذلك تصورات برجماتية محورية تتصل بعوامل فاعلة وإجراءات محددة واستراتيجيات ضرورية في عمليتي الإنتاج والفهم (أو التفكي).

ومن أهم هذه العوامل السياق الذي يضم من وجهة نظر بوجراند/ درسلر المحيط الثقافي والاجتماعي والمعرفي والتاريخي ، وتبرز هنا تلك العلامة الوثيقة التي أنشأها تحليلهما النصي بين النص والسياق من جهة ومحيط المضمون المقصود من جهة أخرى . إلى الحد الذي جعلهما يذهبان إلى أن الإسهام الرئيسي لعلم النصوص يكمن في تسجيله المنظم للعلاقات بين اللغة والسياق غير اللغوي للإتصال .

ومن المفيد في هذا المقام أن نعرض لأهم الملاحظات التي سجلها كوزريو في محاولته لإيضاح لتحديد السياق والموقف وأقسامهما والفروق بينهما . يقول في بيان الفرق بين السياق والموقف : السياق (Kontext) هو المحيط اللغوي الخالص للعلامة في النص، أي ما قبل وما سيقل . أما الموقف (Situation) فهو المحيط غير اللغوي للعلامة أو لسلسلة من العلامات بما فيه من ظروف وملابسات تصاحب الحدث اللغوي ، فضلاً عن معلومات يتجاوزها المتكلم والمستمع ، إذا كانت معلومات تقع بينهما⁽²⁴⁾ .

ويغرق كذلك بين السياق وعالم الخطاب فيذهب إلى أن السياق هو الحقيقة الكلية المحيطة بالعلامة ، ويمكن أن تكون هذه الحقيقة مستمدة من العلامة أو من شيء آخر ليس بعلامة . أما عالم الخطاب فيعني نظام عالم الدلالات الذي ينتمي إليه النص، والذي يحصل النص من خلاله على شرعيته وفاعليته ودلالته الخاصة .

وفي إطار إيضاحه للفروق الدقيقة بين عناصر المحور الجوهري في عملية الاتصال يقسم الموقف إلى موقف مباشر، وهو

ما سبق تحديده ، وموقف غير مباشر ، وهو الذي تشكل الظروف والأحوال الزمانية والمكانية اللفظية التي تنشأ في ذاتها من الحدث اللغوي ، ويقسم السياق إلى أقسام ثلاثة : سياق لغة بعونها وسياق الخطاب والسياق غير الخطابي . أما أنواع السياق غير اللغوي : وهو المحيط في مصطلح بوجراند / ديسلر ، فهي السياق الفيزيقي والامبريقي والطبيعي والسلي والتاريخي والحضاري ... إلخ⁽²⁵⁾.

ويهمنا في هذا المقام أن نشير إلى تأكيده في هذا التحليل النصي على دور العلاقة الغائبة ، فهي علاقة بين العلامات المستخدمة بالفعل في الحديث اللغوي والعلامات الأخرى المحتملة في اللغة ذاتها . الأمر هنا لا يتعلق إذن بسياق العلامات القائمة في النص فحسب ، بل بتلك العلامات التي تنشط في ذهن المتلقي وتتفاعل مع تلك العلامات من خلال عملية التفسير والفهم . وقد أكد كذلك على كفاءة المتلقي في تفسير الفراغات المتروكة في النص أو الكشف عن قصد المنتج عند سكوته عن إصدار علامات منظوقة أو مكتوبة في مواضع متفرقة داخل النصوص .

ليس من الغريب إذن أن يثير تغليب المكون البراجماتي إلى حد كبير وعقد صلات وثيقة بينه وبين المكونين الدلالي والنحوي في التحليل النصي لدى كل من بوجراند / ديسلر ، تساؤلات كثيرة ، وأن يتطلب إيضاحات كافية ومقنعة عن ضرورات ذلك التحول المنهجي . ومن تلك التساؤلات فيما ذكره بوجراند / ديسلر :

- ما معايير الفصل بين النص (النصوص) واللاتص (نصوص) ؟
- هل تعكس القواعد المسلم بها العمليات الإنسانية عند إنتاج نص ما أو عند تلقيه ؟
- أليس من المجدي تشكيل نحو ذي كفاءات منفصل لكل من المتكلم والسامع ؟

- هل توجد معايير للحكم على نص ما بأنه "نحوي" أو "جيد السبك" .
- هل يوجد ترامل بين بنية النص وبنية العالم أو بين بنية النص (الداخل) والعالم (الخارج) ؟

- كيف يصاغ معنى ما في نص ما أو كيف يتحقق في نص ما ؟
- كيف تتجلى كفاءة المتكلم في التعبير عن فكرة ما بأشكال متباينة وكيف تتجلى كفاءة السامع في تحديد المضمون المشترك لمنطوقات متباينة في الظاهر ؟

- هل تعالج النصوص التي لا تتوافق ومواصفات النحو والدلالة أم توضع كل أشكال النصوص موضع الدرس والتحليل ؟
- ما الآليات التي تتوسط بين النصوص الفطرية وصياغات النص الواعية أو التحليلية ؟⁽²⁶⁾

وفي الواقع لا يتسع المقام لمرد المتساؤلات الأخرى التي طرحت في إطار هذا التصور الخاص لتحليل النص ، الذي تركز في تفسير المعايير السبعة ، التي تمثل شروط وصفل ناتج لغوي ما بأنه نص ، تفسيراً دقيقاً مفصلاً ، وتهيمن المقولات الأربعة الأساسية التي أشرنا إليها من قبل ، أعني الاتصال والتفاعل والاستعمال والتأثير ، على هذا الاتجاه أيضاً . ومن الأكلة البارزة على هذا الزعم قول بوجراند / درسلر: لا يجوز أن يفسر النص على أنه تكوين كلي مكون من مورفيمات وجمل ، إن المورفيمات والجمل - فيما نزع - تعمل بوصفها وحدات ونماذج عملية للإشارة إلى معان ومقاصد في أثناء الاتصال⁽²⁷⁾ .

إن البحث هنا يجب أن يتجه إلى الكشف عن كيفية تشكيل مستخدم اللغة المعنى في موقف اتصال واقعي . وفي إطار هذا الهدف تتأزر معايير النص ، إذ لا جدوى من دراسة الربط والتماسك إلا في

إطار كيفية تشكل العلاقات وأوجه الربط بين الأحداث الاتصالية. ولا يتعزل ذلك في التصور البراجماتي عن بحث موقف منتج النص (القصدية) ومتلقيه (المقبولية) والإطار الاتصالي (المواقفية).

لقد اقترح بوجراند / درسلر أن يعد النص ذاته نظاماً . نسقاً من العناصر التي تشكل وظيفة كلية ، فبينما تعد اللغة نظاماً مفترضاً من إمكانات الاختيار ، وإن لم تكن متحققة ، فإن النص يطرح نظاماً فعلياً، استقيت إمكانات الاختيار فيه، وتحققت لتشكيل بنية محددة (العلاقة بين عناصرها)، ويتم بناء هذه البنية من خلال إجراءات التحقيق⁽²⁸⁾.

إنه تصور لا ينفصل عما ترسخ في البحث اللغوي وبخاصة فكرة نظامية اللغة ، أو تشكل اللغة من مجموعة من الأنظمة، وتكون كل نظام من كم من العناصر، لكل عنصر منها وظيفة الخاصة التي تسهم في حركة مجموع العناصر ، ولا يضي استقلال كل عنصر بوظيفة فارقة بالنظر إلى العناصر الأخرى لفصائله عن ذلك المجموع ، بل يعد ذلك التفرد أساساً لتكوين العلاقات والقيم بين أبنية اللغة وأجزائها .

وإذا فهم النص في هذه المبادئ الأساسية، على أنه بناء في حال تفاعل دائم ودينامية مستمرة لأنه منتج خارج عن اللغة التي هي نظام متفاعل نشط أساساً - فإنه يجب أن توصف كل مستويات اللغة انطلاقاً من كبريات استخدامها ، أي لابد من تقديم المكون البراجماتي على غيره في هذا التحليل.

إن النص - في رأي بوجراند - نظام مركزي (كوبرنيكي Kybernetisches) بوجه باستمرار وظائف أحداثه المتحركة. فإذا خرج حدث ما (أو واقعة ما) عن أنظمة المعرفة الخاصة بالمشاركين في الاتصال ، عن اللغة والمضمون والقصد فإن ثبات نظام النص ينتهك ويجب حينئذ أن يعاد بناء ذلك الحدث من خلال عملية دمج منظم ، وذلك

عن طريق إضافات أو تعديلات في مستودع المعرفة مثلاً . وهكذا لا يمتنع استخدام النص إلا حين يلفظ ذلك الدمج المنتظم، أي حين تظل أوجه تعارض له قائمة لا يمكن التقلب عليها . أما في إطار قيود عادية فإن المشاركين في الاتصال يكتسبون ثبات النظام ، ويحافظون في هذا الحال على استمرارية الخبرة - المعرفية من خلال اكتشاف العلاقات بين كل حدث مهم وسياقه⁽²⁹⁾ .

لا يوافق بوجراند إذن على الحدود التي جعلت النص وحدة كبرى تغطي الجملة ، أو هو سلسلة من الجمل المتوالية تامة المسبك أو هو بنية كبرى تجريدية تحكم عدداً من الأبنية الصغرى المتحققة بالفعل ، أو هو تكوين حتمي تتأزر عناصره وتتضافر مكوناته وتتلاحم علاقاته أو غير ذلك من الحدود التي لا يرفضها ، ولكنه يرى أنها قاصرة عن تقديم سمات فارقة له تجعل من العدول عن طرق التحليل التقليدية أمراً حتمياً ، وتوسع في الوقت ذاته البحث عن بدائل تصلح للتعامل ليس مع أشكال الأداء والإمكانات المتحققة بالفعل على مستويات لغوية مختلفة ، بل بعلاقات مفهومية تجريدية بين عناصر النص ، وبأشكال التناسب بين النصوص وسياقاتها ، وتغير مقاصد المتكلمين ، وتعدد وجوه التلقي، وصلة ذلك كله بعوامل لغوية وغير لغوية .

إن وجوه التحليل النصي التي يسعى علماء النص إلى تطويرها باستمرار تظل محدودة قاصرة ما لم تستوعب تلك المهام الجديدة، وقابلة للتعديل والإضافة لتلائم ذلك التوجه الذي ما تزال أكثر تساؤلاته موضع بحث ومناقشة .

إن الاتصال - في رأي بوجراند - لا يحافظ على استمرارية نظام النص فحسب ، بل يمنح الأولوية والمقبولية والمناسبة لمكوناته . ولكن ذلك لا يحول دون الإبداعية في النص . إنه يريد ألا يجعل من

مكونات تحليله قيوداً على تشكيل النص لدى المبدع أو استيعابه لدى المتلقي، يقول : في الوقت الذي يفقد فيه الفصل بين الجملة واللاجملة والنص واللائص أهميته ، تزداد أهمية صور تتدرج الفعالية والتأثير والمناسبة . تلك العوامل توجه ما يقال على نحو مماثل إلى حد يعد القواعد المجردة في النحو والمنطق .

ومن الناحية العملية تسهم الفعالية في سهولة الاستيعاب، أي في إنجاز عمليات الانتباه والإدراك مع اعتماد ضليل على القدرات (الوسائل). أما التأثير فإنه ييسر عمق الاستيعاب ، أي الاستخدام المكثف لقدرات الانتباه والتركيز تجاه المادة التي لا يتضمنها التمثيل السطحي الصريح . اما المناسبة فهي عامل يحدد التزام بين ورودها ومعايير النصية، بحيث يمكن وضع تقديرات صادقة عن سهولة الاستيعاب أو عبقه⁽³⁰⁾.

يتعلق دور هذه العوامل بطبيعة النصوص ، إذ إنها تحدد القدر الذي يمكن أن تشغله تلك العوامل، فيلاحظ على سبيل المثال أنه في حال اللغة البسيطة والمضامين المألوفة أو الدلالات المتوقعة التي يسهل إنتاجها وتلقيها دون صعوبة كبيرة لا يكون للفعالية والتأثير إلا دور ضليل محدود ، على النقيض من التأثير الذي تحققه اللغة الإبداعية والمضامين غير المألوفة والدلالات غير المتوقعة ويتصل بذلك التأثير القوي لهذه الصور الفعالية - العالية البعده المدى الشديدة ، وينعكس ذلك كله في الصعوبة الكبيرة التي تتكشف عند إنتاجها وتلقيها.

ولذا يرى بوجراند أن المناسبة يجب أن تتوسط في هذا الحال بين العوامل المتقابلة حتى يتجلى التوازن الصحيح بين ما هو عرفي (متفق عليه) وما هو غير عرفي (غير متفق عليه) في كل موقف . إن تحديد المناسبة والفعالية والتأثير لنص ما يطابق معيار قدرة الاستيعاب

الذي يستخدم عند إنتاجه وتلقيه . وفي الواقع لا توجد نقطة معينة ينتهي عندها الإنتاج نهاية قاطعة ، بل هي عتبة النهاية على أكثر تقدير، ويرى منتج النص عندها أن النتيجة تفي بالهدف المرجو ... كما أنه لا توجد نهاية مطلقة للتلقي ، بل هي عتبة النهاية ، عندها يتحقق فهم النص⁽³¹⁾.

وهكذا يكون تحديد النص ، بدايته ونهايته ، غير خاضع لمعايير ثابتة تحكمية تسري على كل الأشكال ، بل يتشكل في أثناء عملية الاتصال من خلال علاقة وثيقة بين منتج النص ومتلقيه . إنه يريد أن يتجاوز الأداء والكفاءة بمفهوم تشومسكي ، بإثبات الوشائج بينهما ، بل بالاهتمام باستراتيجيات تحقيق كفاءة الأداء ، وعوامل ومكونات وإجراءات تحقيق كفاءة المتلقي.

إن بوجراند يلج على دور الاتصال كعنصر محوري من عناصر التحليل النصي، فهو - بالإضافة إلى ما ذكرنا - يقوم بعملية إلغاء مستمر وإعادة مستمرة للثبات من خلال انقطاع تتابع النص وأجزائه وعودته ، وعلى ذلك لا يحول الوعي بمعرفة الأولوية دون الإبداعية في الاتصال النصي ، بل على العكس من ذلك فإنه يمكن المشاركين في الاتصال من العثور على توجيه للإبداعية (عملية الإبداع) وبواعثها داخل نظام نصي قائم أو غير قائم (موجود من قبل أو يجب اكتشافه)⁽³²⁾.

إن بوجراند لا ينكر وجود صور تنتهك هذا النظام وتحول دون حركته ويصعب التحكم فيها مثل أوجه التعدد الدلالي والضموض والتناقض والابهام وغيرها ، ولكن المعايير التي اقترحها لتحقيق النص تقدم اقتراحات عدة حول وسائل معالجة صور الانتهاك ، ويذهب إلى أن تلك المعايير ذات طبيعة علاقية ، أي تختص بالسؤال عن الربط بين مفهوم النص وبين مفهوم النصية ، ويكمن هذا الربط في أوجه تبعية نحوية على المسطح (الربط النحوي)، وفي أوجه متعددة مفهومية في عالم النص

(التماسك الدلالي) وفي الموقف من النص (المقصدية والمقبولية) وفي التأليف بين الجديد والمعروف وبين غير المتوقع والمتوقع (الإخبارية) وفي السياق غير اللغوي (الموقفية) والعلاقة المتبادلة بين نصوص مختلفة (التناص)⁽³³⁾.

ومن الهديهي أن يتسع هذا المدخل لإيضاح كيفية الربط وأوجه التعلق التي ركز عليه التحليل النصي لدى بوجراند / درسلر ، وذلك لأننا سنفصل فيما يلي المفاهيم الخاصة بتلك المعايير في اتجاه نصي متميز، بيد أنه من الضروري أن نذكر أن محاولات الاتجاهات النصية المعاصرة لتحقيق التوازن بين دور المنتج ودور المتلقي من خلال بحث عمليات الإنتاج واستراتيجياته بصورة متوازنة مع عمليات التلقي واستراتيجياته ، رداً على إغفال الاتجاهات السابقة أو تجاهلها دور المتلقي قد أثمرت - في حقيقة الأمر - نتائج عكسية ، إذ شغلت جهود أو دراسات كثيرة إلى حد بعيد بالبحث في كيفية التلقي وأدواته ودرجاته ، وتراجع الاهتمام بدور المتكلم ليجد في فروع بحثية أخرى نصيباً أوفر ، ولكن ذلك لم يحل على أية حال دون سيادة مبدأ أساسي لدى علماء النص ، ألا وهو أن درس عمليات الإنتاج والتلقي تسهم في فهم النص وتفسيره تفسيراً أشمل وأبقى .

من اتجاهات التحليل النصي المعاصر

الاتجاه الأول - نصية النص

إن أهم سؤال طرح في هذا الاتجاه هو السؤال عن " وظيفة النصوص في تفاعل إنساني أو النص في موقف أو النص في سياق " ؛ ذلك لأن النص في إطار هذا التصور بنية أو تشكيل أو تكوين ينتج معناه من خلال حركة جدلية أو تفاعل مستمر بين أجزائه . ومن ثم يتحتم بحث

ليس التراطبات التركيبية بين مكوناته فحسب ، بل لابد أن ننفذ منه إلى الكشف عن أوجه الانسجام الداخلي بين دلالاته الجزئية ، وإبراز مظاهر التساوق بين مضامينه الجزئية أو إيضاح أوجه التعالق بين أبنيته الصغرى وأشكال التماسك بين أبنيته الكبرى باعتباره بنية كلية متلاحمة الأجزاء . وليس من شك أن هذا الاتجاه " البراجماتي " قد وضع الأسئلة المحورية الثلاثة في هذا المقام موضع بحث وتحليل ، فماتزال تطرح فيه الأفكار والتصورات في محاولات جادة ومتواصلة ، ولكنها ماتزال في مراحلها الأولى . وأظن أن هذه الأسئلة كانت الدافع الأساسي وراء وضع بوجراند / درسلر المعايير السبعة التي تحقق للنص نصيته إذا اجتمعت فيه، إذ قال في التمهيد بعد إيضاح المقصود من وصف النص ، بأنه بنية كبرى شاملة : " ومن ثم علينا أن نستخرج المعايير التي يجب أن تفي بها النصوص ، كيف تنتج ؟ وكيف تتلقى ؟ وكيف تستخدم في سياق ؟ وبعبارة جامعة : ما وظيفتها في تفاعل إنساني ؟ ⁽³⁴⁾

ويتعلق بالسؤال الأول ، وهو كيف ينتج النص ؟ كل العمليات والإجراءات والاستراتيجيات التي تحدث عن إنتاج النص . أما السؤال الثاني، وهو كيف يتشكل النص ؟ فيتعلق بالعمليات التي تحدث داخل النص وخارجه بين أجزائه النحوية والدلالية . أما السؤال الثالث ، وهو كيف يتلقى النص ؟ فيتعلق باستراتيجيات التلقي وظروفه وكيفياته .

ويرى فاطر في إطار تصور النص بأنه حدث اتصالي أو حدث كلامي كبير بأنه يجب أن يكون لمستخدم اللغة نظرة كلية عن مقاصد التفاعل ، سواء عند تخطيط (إنتاج) منطوق لغوي ما أو عند فهمه ... كما يذهب إلى أن خاصية تلك التكوين النصي أنه موقف لغوي ممتد : موقف لغوي (1) ينتج فيه النص ، وموقف لغوي (2) يتلقى فيه ، لا يحدثان في وقت واحد .

ويلزم هنا أن نؤكد على أمرين ، الأول : أن النص غير

الاتصالي - في رأيهما - هو لا نص ، والثاني : لا يلزم تحقيق المعايير السبعة في كل نص، حتى يوصف بالنصية ، إذ يمكن أن تتشكل نصوص بأقل قدر منها - كما سنبين فيما يلي- ولكن بوجودها جميعاً يتحقق ما يسمى بالاكتمال النصي .

يعرف بوجراند / درسلر النص بأنه حدث اتصالي تتحقق نصيته إذا اجتمعت له سبعة معايير ، هي الربط والتماسك والقصدية والمقبولية والإخبارية والموقفية والتناص⁽³⁶⁾.

ويمكن تقسيم هذه المعايير إلى ثلاثة أقسام :

- 1 - ما يتصل بالنص ذاته، وهما معيار الربط والتماسك.
- 2 - ما يتصل بمستعمل النص، سواء أكان منتجا أو متلقياً، وهما معيارا: القصدية والمقبولية.
- 3 - ما يتصل بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص، وهي معايير: الإخبارية والموقفية والتناص.

وقد جعل بوجراند / درسلر في تحديد موجز المعيار الأول وهو الربط " النحوي" يعني بكيفية ربط مكونات النص السطحي، أي الكلمات ، والمعيار الثاني وهو التماسك " الدلالي "، يعني به الوظائف التي تتشكل من خلالها مكونات عالم النص . فالأول إذن ربط بين علامات لغوية ، والثاني ربط بين دلالات وتصورات . أما المعايير الأخرى فهي القصدية، وتتعلق بالهدف من النص ، والمقبولية وتتعلق بموقف المتلقي من المنطوقات اللغوية ، والإخبارية وتتعلق بتحديد نوع المطومة في النص، أي معطومة معروفة أو متوقعة ومطومة غير معروفة أو غير متوقعة ، والموقفية وتتعلق بمناسبة النص للموقف والتناص ويتعلق بعلاقة النص بنصوص أخرى أو تداخله معها.

ويلزم أن يتحقق في النص أربعة معايير منها، وهي المعايير التي تعد - في حقيقة الأمر - معايير أساسية ضرورة لتحقيق النصية لأي نص، أعني الربط والتماسك والقصدية والمواقفية.

وأحاول فيما يلي أن أعرض لأهم ما يندرج تحت هذه المعايير من حدود ومفاهيم وتصورات :

- المعيار الأول : الربط " النحوي " (Kohäsion)

يتعلق بكيفية ربط مكونات سطح النص ، أي المفردات ، إذ إنها تترايط بعضها ببعض من خلال علاقات وقواعد نحوية في المقام الأول ، تتحدد - في حقيقة الأمر - من خلال أوجه التبعية النحوية في المستوى السطحي ، أي الوظائف التي تشير إلى علاقات جوهرية بين الواقع والاستصلات والدلالات⁽³⁷⁾.

بيد أنه يجب أن نشير إلى أن تحديد الربط بأنه علاقة نحوية بين وحدات النص يعني أنه يتجاوز علاقات الربط التبعية داخل الجملة إلى العلاقة بين الجمل والمتواليات ، إذن النص هنا ليس وحدة نحوية بل هو وحدة كلامية (وحدة لغوية في حال اتصال). وبالتالي تكون علاقات الربط النحوية جزءاً من علاقات تبعية كبرى .

وتتحدد وسائل الاعتماد (أي التبعية) النحوي في التراث النحوي بدقة شديدة على نحو يجعل منه حصيللة أساسية يستمد منها التحليل النصي المفاهيم والتصورات الأساسية عند درس الظواهر التي تندرج تحت هذا المعيار ، غير أنه قد أضاف إليه عدة علاقات أخرى يتطلبها تحول الوصف إلى بنية أكبر من الجملة ، فبرزت إلى السطح بعد أن كانت متوارية ومبعثرة ، وغير واضحة .

ويتحقق الاعتماد - كما حصره د. سعد مصلوح - في شبكة هرمية ومتداخلة من الأنواع هي :

1 - الاعتماد في الجملة (intra - sentential)

2 - الاعتماد فيما بين الجمل (inter - sentential)

3 - الاعتماد في الفقرة أو المقطوعة.

4 - الاعتماد فيما بين الفقرات أو المقطوعات.

5 - الاعتماد في جملة النص⁽³⁸⁾.

أما الخاصية الجوهرية لوسائل الربط فهي تحقيق الامتداد الخطي (الألفي) للنص، ولذا فصلته بعامل الاستمرارية صلة وثيقة.

ويذهب د. سعد مصلوح محدداً تلك الكيفية - كيفية تحقيق وسائل الربط خاصية الاستمرارية في ظاهر النص - إلى أن ظاهر النص يعني الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني والتي نخطها أو نراها بما هي كم متصل على صفحة الورق . وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعاً للمعاني النحوية ، ولكنها لا تشكل نصاً إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظاً بكيونته واستمراريته⁽³⁹⁾.

وتعد الروابط وسيلة مهمة من وسائل الربط، إذ إنها تصل بين المفردات وأجزاء الجمل والجمل وتعبّر عن دلالات وعلاقات كثيرة كالتهويل والاستدراك والتلزام والتتابع والتعطيق وغير ذلك . كما أن الربط ينقسم إلى قسمين : ربط لفظي ، وتستخدم فيه روابط منطوقة مثل الروابط النحوية المعروفة ووسائل أخرى كال تكرار الذي يشير إلى علاقة تحاول عودة الضمير أو مرجعية الضمير ، وروابط ضمني حين يعدل

المتكلم عن استخدام الرابط اللفظي معتمداً على قرأتين سياليتين تبرز الترابط وتحقق الاستمرارية داخل النص.

وهكذا يلاحظ أن الربط يرتكز على حرية تطبيق وسائل محددة أو عدم تطبيقها، كما أن للمتكلم الخيار بين عدة روابط يوفرها له النظام اللغوي . وتعد الأزمنة من وسائل الربط أيضاً، ولكنها على النقيض من الروابط وسائل إجبارية، إذ لا يستطيع المرء أن يستغنى عن الزمن وعلاقاته عند تشكيل النص (سواء أكان الزمن نحوياً أو موضوعياً أو ذاتياً)، غير أن له الحرية غالباً في الاختيار بين عدة أزمنة لتحقيق المناسبة بين منطوقاته اللغوية ومقاصده وشكل الاتصال المختار.

وفي الحقيقة تعد الإحالة من الوسائل المتداخلة في رأيي، إذ إن صورها المتعددة تأبى التقيد داخل الربط أو التماسك، لكنه إذا كان من الممكن تصنيف بعضها داخل المعيار الأول وبعضها الآخر داخل المعيار الثاني⁽⁴⁰⁾، فإنه على المستوى الواقعي لا التنظيري تتداخل علاقات الإحالة اللفظية أو المضموتية تداخلاً شديداً وتتشابك وظالغها . ومن ثم لا أوافق فاتر (Vater, H.) على رفض إدراج بوجراند / درسلر الإحالة ضمن المعيار الأول ، إذ يقول : وفي الحقيقة ليس من علاقات الربط سوى الاستبدال والحذف. أما الإحالة فهي علاقة تماسك ، أي ينبغي أن تدرج كل صورها تحت المعيار الثاني . وهو في ذلك لم يدرك أن الصور التي تناولها بوجراند / درسلر للإحالة في المعيار الأول أعاد معالجة ما يتصل منها بالجوانب الدلالية في المعيار الثاني. ومن ثم أرى أنها وسيلة تقع بين المعيارين ، فلا يجوز الفصل بين ظواهرها ، لأن الدلالات التي تشكلها تنشأ عن تضام العلاقات النحوية المعنوية داخل النص وخارجه .

ويمكن أن نلاحظ ذلك التداخل بين علاقات هذا المعيار في عبارة د. سعد مصلوح : ويتحقق الاعتماد النحوي في شبكة من العلاقات

الهرمية المتداخلة ، ويأتي في مستويات صرفة وتركيبية ومعجمية ودلالية، كما يتخذ أشكالاً من التكرار الخالص والتكرار الجزئي وشبه التكرار وتوازي المباني وتوازي التعبير ، والإسقاط والاستبدال وعلاقات الزمن وأدوات الربط بأنواعها المختلفة. وكل أولئك إنما يتحقق في أنماط متداخلة ومتعاقبة تتباين من نص إلى نص ، كما تتباين داخل النص الواحد بحسب ما يشتمل عليه من بنى صغرى وبحسب النماذج الكلية التي تشخص وحدته واستمراريتها⁽⁴¹⁾.

بيد أن ذلك المعيار - برغم أهمية وسائله ودورها الحيوي في تشكيل بنية النص ، فإنه وحده لا يمكنه أن يحسم معنى النص ، بل يحل التفاعل بينه وبين المعايير الأخرى أمراً حيوياً لتحقيق النصية وجعل الاتصال مؤثراً أو فاعلاً.

- المعيار الثاني : التماسك " الدلالي " (Kohärenz)

يتعلق بمكونات عالم النص ، إذ تتألف مجموعة من المفاهيم والعلاقات التي تشكل داخل النص شكلاً آخر من أشكال الترابط والاتساج، إلا أنه ترابط مفهومي - دلالي بين أبنية النص، يمكن أن ينتج في النهاية بنية دلالية كبرى متلاحمة الأجزاء منسجمة العناصر ، يطلق عليها " بنية مضسونة - معرفية " . ويقصد بالمفهوم هنا البنية المعرفية (أو المضمون المعرفي) التي تحقق الوحدة والتركيب . أما العلاقات فهي عناصر ربط أو روابط بين المفاهيم التي تتضام في عالم النص⁽⁴²⁾.

ويضيف د. سعد مصلوح موضحاً دلالة المفهوم والعلاقات ، قائلاً : إن المفهوم محتوى مدرك يمكن استعادته أو تنشيطه بدرجات متفاوتة من الوحدة والاتساق في العقل . أما العلاقات فهي حلقات

الاتصال بين المفاهيم ، وتحمل كل حلقة نوعاً من التعيين للمفهوم الذي ترتبط به، بأن تحمل عليه وصفاً أو حكماً أو تحدد له هيئة أو شكلاً⁽⁴³⁾.

وهكذا فهو لا يتعلق أساساً بوسائل نحوية، بل بعلاقات دلالية - برجماتية بين الأحداث الكلامية ، وإن كان المكون الدلالي داخل هذا المعيار يحظى بتصيب أوفر ، إذ ألح بوجراند / درسلر هنا على دور العلاقات الدلالية المحضة أو بلفظ أكثر دقة العلاقات الدلالية - المعرفية بين الأبنية الداخلية للنصوص مثل علاقات السببية والإحالية والعلاقات الزمانية المركبة .

ويحاول فاطر أن يبرز هذه الخاصية فيذهب إلى أن مستخدم النص يحاول أن ينشئ في هذا المستوى علاقات ليست مطمة على الإطلاق، أي تتكون من خلال وسائل ربط ظاهرة... وتسهم هذه العلاقات المضمونية - المعرفية في بناء ذلك التكوين أو التشكيل الداخلي الذي يعد أساس أي نص ، أعني عالم النص. فهو إذن تكوين مضموني - معرفي ، ويضمن لعالم النص خاصية الاستمرار المضمونية (Sinnkontinuität) وتنتج تلك الاستمرارية المضمونية (المضمونية) في إطار العملية المعرفية التي تنشط داخل تعبيرات النص.

ويذهب د. سعد مصلوح محدداً تلك الكيفية - كيفية تحقيق وسائل التماسك خاصة الاستمرار داخل النص - إلى أن الاستمرارية تتجلى في منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بين هذه المفاهيم . وكلا الأمرين هو حاصل العمليات الإدراكية المصاحبة للنص إنتاجاً وإبداعاً أو تلقياً واستيعاباً ، وبها يتم حيك المفاهيم من خلال قيام العلاقات أو اختفائها ، إن لم تكن واضحة مستعنة على نحو يستدعي فيه بعضها بعضاً ، ويتعلق بواسطة بعضها ببعض⁽⁴⁵⁾.

ويلحظ فاطر أن مضمون النص - لدى بوجراند / درسلر - هو

أساس التماسك ، وهو - كما قلنا من قبل - أكبر من أن يتكون من مجموع الدلالات الجزئية للمتواليات الجمالية التي تشكل بنية النص الظاهرة (سطح النص)، إنه يتعلق - بشكل أعمق - بالانسجام الداخلي بين الدلالات أو المضامين الجزئية للأبنية التجريدية الكامنة داخل النص (عمق النص)، ويقول : إن مضمون النص - لدهما - هو أساس التماسك، وهو لذلك يتحدد معرفياً من خلال الاعتماد على المفاهيم والعلاقات الواقعة بين هذه المفاهيم⁽⁴⁶⁾.

ويفترض هنا إذن وفروع أشكال مختلفة من التلاحم أو التداخل بين مجموع المعاني والعلاقات التي تتحقق على سطح النص (بنية النص) ومجموع المعاني والعلاقات التي تتحقق داخل النص (عالم النص). غير أن للمتلقى دوراً جوهرياً في اكتشاف عالم النص ومظاهره، ذلك العالم الذي شكله المتكلم ليحمل مقاصده ، مستخدماً في عملية التفسير كل معارفه وخبراته التي تتطلبها الوصول إلى فهم أفضل للنص.

وهكذا ينبغي أن يوضع في الاعتبار أن تلك العلاقات بين التصورات التي ينظر إليها على أنها شبكة من العلاقات لا تنعكس من ظاهر النص انعكاساً مباشراً ، وأن المتلقي قد يضيف إلى تلك العلاقات علاقات أخرى حتى يجعل النص مفهوماً . إننا - في حقيقة الأمر - لا نستطيع أن نفصل بين المعيارين ، لأنه من خلال الوسائل النحوية يتحقق التماسك الصياغي في بنية ظاهر النص ، ومن خلال الوسائل الدلالية يتحقق التماسك المضموني في بنية عمق النص ، وبهما معاً يحقق النص استمراريته صياغة ومضموناً .

إن التماسك - في حقيقة الأمر - معيار معقد ، لا يتداخل مع المعايير الأخرى فحسب، بل إنه معيار محوري مسيطر إلى حد يده بوجراند / درسر الأساس لوقوع النص حين لا تنجز المعايير الأخرى .

إن الأمر يتعلق بنص ما حين يقع التماسك ' الدلالي '... إنه ليس مجرد علامة للنصوص. إنه أكثر من ذلك، إنه نتيجة لعمليات معرفية خاصة بمستخدم النص ، إذ يشير التابع المحض لأحداث ومواقف في نص ما عمليات تنتج علاقات التماسك...⁽⁴⁷⁾

إن ذلك الترابط المعرفي يمكن منتج النص من تحقيق التماسك بين أجزاء البنية النصية عند انتاجها ويمكن متلقي النص من فهمه واستيعابه وتفسيره عند تلقيه. وهكذا يتضح دوره الجوهرية في الفصل بين النص واللانص ، وتوزع قيوده على قيود تحقيق الاستمرارية النصية، وهي تتعلق بأوجه الانتظام (الاطراد) الدلالية - النحوية التي تسهم في تشكيل النص ، وقيود تماسك خاصة بمتلقي تشترك مع القيود السابقة في إزاحة بعض اشكال الغوض التي تكتنف عملية تكوين المعنى المعقدة التي تعد - حقيقة - غاية التحليل .

- المعيار الثالث : القصدية (Intentionality)

لما كان المعياران الأول والثاني ، أي الربط والتماسك، هما أثبت معايير النصية وأهمها ، فقد القضى المقام معها بعض التفصيل ، الذي يصعب اتباعه مع المعايير الأخرى ، إذ يتعارض الاهتمام بكل ما طرح لإيضاح هذه المعايير مع الهدف من هذه المداخل . ولقد اشرنا إلى أن القصدية تعتبر الشرط الثالث من الشروط الأربعة الجوهرية اللازمة لوصف نص ما بالنصية. القصدية - إذن - شرط أساسي لكل نوع من أنواع التواصل . ويتعلق - كما يقول بوجراند / درمسler - بموقف منتج النص الذي يريد أن يبني نصاً مترابطاً متماسكاً، لتحقيق قصد منتجته ، أي ليقدم معرفة أو يحقق هدفاً يطرح في إطار خطة أو تخطيط ما⁽⁴⁸⁾.

ويشير أن كذلك إلى أمرين مهمين : الأول : الصلة الوثيقة بين هذا المعيار ومعاري الربط والتماسك، إذ يمكن أن تحافظ على هذين المعيارين بدرجة ما ، من خلال إعادة صياغة لتحقيق أهداف نصية متغيرة . الثاني : ضرورة محافظة منتج النص عليهما تتضمن حرصه على دوام التواصل، ورغبته في إيصال مقاصده إلى متلقيه، فإذا تجاهله تنخفض درجة الاتصال بينهما إلى أن ينقطع نهائياً آخر الأمر .

- المعيار الرابع : المقبولية (Akzeptabilität)

يتعلق هذا المعيار بموقف متلقي النص أن يتوقع نصاً مترابطاً ومتماسكاً ذا فائدة أو أهمية ، حتى يكتسب معرفة أو يضي بالمشاركة في إطار خطة أو تخطيط مشاركة ما واضحة⁽⁴⁹⁾.

وينبغي - ابتداءً - أن تشير إلى أن القصدية والمقبولية مصطلحان نقلًا من نظرية الحدث الكلامي، حيث يقومان فيها بوظائف جوهرية تحدد العلاقات بين الأشكال النصية وإمكاناتها واختلاف درجات التلقي والتفاعل والتأثير ، وباختصار علاقة المنتج والمتلقي بالحدث الكلامي. ومن ثم يختص هذان المعياران بمستخدم اللغة، منتج ومتلق ، في مقابل معاري الربط والتماسك اللذين يختصان بالنص ذاته .

يستند الموقف إلى عدة عوامل، مثل : نوع النص والسياق الاجتماعي والثقافي والقصد إلى أهداف معينة ، وبشكل عام إلى عوامل تقع خارج نطاق المنطوق واللغوي ، ولكنها لا تقل أهمية عن العوامل اللغوية في إطار هذا التصور البراجماتي ، لأنها تؤثر في طبيعة حدث الاتصال تأثيراً كبيراً.

(إن المتلقي نفسه يسهم بدور فعال في جعل بعض النصوص غير

التماسكة في الظاهر مقبولة ، إذ يكون من الحتمي في هذه الحال أن يتدخل فيه بإضافات معرفية للتغلب على أوجه الخلل والحفاظ على تماسكه الداخلي . ويتبغى أن نضيف في إطار إيضاح هذا المعيار أنه يتسم بالذاتية إلى حد كبير ، إذ إنه كما تختلف درجة التلقي من شخص إلى آخر، تختلف وجهات نظرهم في تقدير النصوص (نسبية معيار المقبولية)، ويذهب فاطر إلى أن المقبولية تنطقي كذلك بمناسبة الوسائل اللغوية المستخدمة ، أي بنوع الأسلوب ووسائل تزيينه وأشكال التنوع اللغوي⁽⁵⁰⁾.

- المعيار الخامس : الإخبارية (Informativität)

تتدخل في هذا المعيار أيضا العوامل اللغوية وغير اللغوية ، إذ يختص بنوع المعلومة التي يقدمها النص ، ولذلك يتوقف عليه عامل التأثير . يذهب بوجراند / درسلر إلى أن هذا المعيار يختص بتوقع عناصر النص أو عدم توقعها، بمعرفتها أو عدم معرفتها⁽⁵¹⁾. إن التفريق بين الإخبارية وعدم الإخبارية مسألة شائكة، إذ يلزم أساساً أن يكون أي نص إخبارياً أي يضم معلومات معينة، غير أن الموقف من هذه المعلومات يستند إلى نوع النص، لأن الأحاديث اليومية - مثلاً - يجب أن تبعد عن كل أشكال الإيهام أو القموض للإبقاء على التواصل بين المشاركين فيها بخلاف الأشكال الأدبية التي تعتمد على عدم التوقع لتحقيق درجة عالية من التأثير .

ويرى بوجراند / درسلر أن كل نص إخباري بدرجة ما، وربما يمكن أن يتوقع الشكل والمضمون على حد سواء ، إلا أن الأمر لا يسير على وتيرة واحدة دائماً ، إذ ترد أخبار أو أحداث (وقائع) غير متوقعة كلية ... ويذهبان أيضاً إلى أن النصوص التي تتصف بإخبارية (إبلاغية)

محدودة يمكن أن تؤدي بسهولة إلى شكل من أشكال الخلل في عملية الاتصال ، إذ يمكن أن تبعث على الملل ، بل يمكن أن تؤول تلك المحدودية إلى رفض النص⁽²³⁾.

وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن الإخبارية تتعلق بتشكيل قيمة النص أو موضوعه (Thematization) إذ تعد قيمة النص تكتيفاً أو تجريداً لمضمونه ، ويمكن أن ينظر إلى وصف النشاط أو الحركة التي ينتجها النص باختصار المقاصد المعبر عنها لغوياً وتجريدها أو تكتيفها بأنه عملية تشكيل لقيمة النص .

- المعيار السادس : الموقفية (Situationalist)

يعد معيار الموقفية المعيار الرابع من المعايير الأربعة الجوهرية لتحقيق النصية لنص ما (أعني : الربط والتماسك والقصدية والموقفية). وقد أشرنا إلى أن معنى النص لا يتحدد إلا من خلال استخدامه في موقف ما (أي المحيط الثقافي والاجتماعي والحضاري ، بالإضافة إلى المحيط اللغوي للعلامات الذي يتحدد في السياق). فقد أدى توسيع دائرة المكون الهراجماتي في عملية التحليل النصي إلى التركيز على الظروف والأحوال والملابس التي تصاحب الحدث اللغوي ، وتقدير دورها في تشكيل البنية الدلالية للنص .

إن معنى أي نص لا ينتج حتى نحو آلي ، وإنما حتى الأرجح من خلال تفاعل بين معرفة كافية في النص ومعرفة مختزنة في العقل أو بين النص وبنية العالم داخل سياقات ومقامات متعددة ومتغيرة ، وقد طرح في هذا المقام سؤال مهم تحدد الإجابة عنه قيمة هذا المعيار، هو هل يعد النص غير المناسب للموقف نصاً أم غير نص ؟ والحق أن الإجابة عن

هذا السؤال ليست بسيطة ، ولكنها تؤكد ضرورة البحث في العوامل التي تجعل نصاً ما مناسباً لموقف أو سياق التواصل.

- المعيار السابع - التناص (Intertextuality)

يتعلق هذا المعيار بالعلاقة المتبادلة بين النصوص في المقام الأول⁽⁵³⁾، ويمكن أن يقع التناص بين نصوص منتج بعينه، فيكون داخلياً حيث تفسر نصوصه بعضها بعضاً أو بين نصوص عدد من المنتجين (أو منتج وآخر أو آخرين) فيكون خارجياً ، ويتطلب حينئذ معرفة واسعة بالنصوص سابقها ولاحقها ، ويعرف د. مفتاح التناص بأنه تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة ، ويشير إلى أن هناك نوعين أساسيين من التناص هما :

- المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

- المحاكاة المعقّدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص⁽⁵⁴⁾.

وينبغي أن نشير هنا إلى أن التناص قد يقع دون وعي ، حيث يقع تشاكل أو تداخل بين الأبنية والدلالات في عقل منتج وذاكرته، وقد يحدث بوعي كامل حيث يقصد منتج إلى استخدام معارف سابقة اتخذت أشكالاً ومظاهر مختلفة في صياغات جديدة وأبنية مضمونية ومعرفية مغايرة ، وفي كلتا الحالتين يحتاج المتلقي (المفسر) إلى ثقافة واسعة ومعارف وقدرات خاصة للتعرف على أنواع التناص أو وجوده (Intertextualism) وتحليلها وتقدير قيمتها.

وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن هذا المعيار يتداخل مع معيار

القصدية تداخلاً شديداً ، فكما أن معرفة المنتج هي الأساس لصياغة النص أو إنتاجه ، فإن معرفة المتلقي هي الأساس لتفسيره ، وكما أن المعرفة الأولى قادرة على الإفادة من تجارب وأحداث سابقة يمكن أن يعاد بناؤها وتنظيمها وفق مقاصد معينة ، فإن الثانية قادرة على تطوير آليات مختلفة تنثري عمليات الفهم والتفسير.

الاتجاه الثاني - نحوية النص

يجب أن نوضح - ابتداءً أن مفهوم النحوية لدى فان دايك مفهوم خاص ، فهو لا يقتصر على مجموعة قواعد إجبارية يجب اتباعها، ولا يجوز الخروج عليها أو انتهاكها ، وإن كانت ضرورية على مستوى الأبنية الصغرى، حيث تلتزم تلك الأبنية بكل أحكام الجملة. إنه يسعى أن يضم إليه مجموعة القواعد الاختيارية التي تستخلص من النصوص ذاتها ، وتتصف أساساً بالدينامية وقابلية التغير والتعديل والإضافة إليها.

ولما كان القصد ليس الاختصار على قيود سلامة البنية السطحية للنص، فقد تطلورت حاجة ملحة إلى عدد من القيود المكملة التي تمكن من وصف الأبنية النصية ، قيود تحقيق خاصة الاستمرارية المضمونية أو النحوية النصية . ومن ثم فهي قواعد أو قوانين مضمونية - معرفية غير معيارية.

وهكذا يجمع التحليل النصي لدى فان دايك بين معايير تختص بالأبنية الصغرى التي تقع على مستوى الجمل أو المتواليات الجمالية ومعايير أخرى تختص بالأبنية الكبرى التي تقع على مستوى النص، تلك المعايير التي تحكم بنية المعنى بوصفها بنية كبرى أو بنية كلية، تتجاوز مجموع المعاني الجزئية للجمل ومكوناتها.

نحو النص إذن لا يهمل معطيات نحو الجملة ، إن مفاهيمه وتصويراته وإجراءاته هي التي تموِّغ الانتقال إلى مرحلة أشمل. إن مهمة نحو النص - في تلك المرحلة - هي صياغة قواعد تمكننا من تحديد كل النصوص النحوية في لغة ما بوضوح ، وإمدادنا بوصف للأبنية، ويجب أن يعد مثل ذلك النحو النصي إعادة بناء شكلية للمقدرة اللغوية لمستخجم لغة ما على إنتاج عدد لا نهائي من النصوص قدر المستطاع⁽⁵⁵⁾.

ويعني ذلك أن التحليل النصي لا يقتصر على أبنية السطح حيث يكتفى بإجراءات وعمليات صرفية / نحوية ونحوية / دلالية ، بل يتجاوزها إلى أبنية العمق التي تطلب عمليات دلالية / برجماتية تصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بكل مستوياتها المختلفة، نحوية كانت أو دلالية، وكذا **بحث أشكال التواصل** والاستخدامات اللغوية والسياقات المختلفة . ويرتكز في ذلك على أسس دلالية برجماتية ومنطقية صورية ، في محاولة لاكتشاف تلك المعايير المعرفية والاستراتيجية التي تحكم عمليات إنتاج النصوص وفهمها.

ومن الملاحظ أن فإن دايك قد وسع دائرة مكونات التحليل النصي (المكون النحوي والدلالي والبرجماتي)، وعُدل في وظائف معايير التحليل التوليدي التحويلي، وبخاصة معايير الحذف والإضافة وإعادة الترتيب والاستبدال)، وأضاف معايير المجاورة والاردواج والتوازي والمباشرة، وكثف أدوات العناصر السياقية - التواصلية.

ويرى سولنسكي أن فإن دايك يسعى في محاولته - يقصد الأخيرة التي فصلها في كتاب " علم النص " إلى صياغة نموذج تحليل للنص بإدخال عناصر من المنطق الحديث وعلم النفس التجريبي ، وذلك لتفسير كيفية إنتاج النصوص من خلال تحديد قواعد توليدية .

ويرى كذلك أنه يمكن أن تضاف من خلال عملية التفسير أسس اتصالية - براجماتية في إطار أشكال صياغة محددة النماذج اللغوية. وقد فصل القيود التوليدية والنحوية - التوليدية للمتواليات النحوية الجمالية تفصيلاً واسعاً ، وبخاصة من خلال التفريق بين البنية الكبرى والبنية الصغرى، وقدم بذلك تصوراً واضحاً عن البناء الكلي الممتد للنص⁽⁵⁶⁾.

وقد أشرنا من قبل إلى أن الخلاف بين تحليل النص وتحليل الجملة ليس خلافاً شكلياً، بل هو خلاف جوهري في منظور البحث ، خلاف في المهام والأهداف يلزم الدور على طرف وصف الجملة، وقد بذل فان دايك جهداً كبيراً في بيان عدم كفايتها لتحقيق نحوية ولا تماسكه ولا تفسيره بقتبعه الفروق المتعددة بين مهام نحو الجملة ونحو النص تتبعاً دقيقاً مفصلاً لا يتسع المقام له⁽⁵⁷⁾، إلا أن أهم ما يمكن ذكره هنا لإيضاح ما أراده من نحوية النص هو أن الفروق بين الأبنية التي تتشابه على السطح هي في الغالب فروق نسقية يحتاج في تفسيرها إلى تجاوز قواعد النحو إلى قواعد الوصف التداولي - الدلالي ، التي توظف أيضاً لتفسير عدم مقبولية بعض الأبنية واقتزارها إلى التماسك على مستوى السطح ، ومعالجة منطقية الجمل وعلاقتها بالموقف التواصلية ورصد صور التفاعل وأوجه الترابط والانسجام بين الأبنية الجزئية والبنية الكلية في بناء تجريدي منظم .

إن الربط بين مفهوم النص ومفهوم الاتصال قد وسع دائرة استخدام عناصر المكون البراجماتي ومفاهيمه، وقد برز ذلك في الاتجاه السابق لدى بوجراند / درسلر حيث كان الانطلاق من أن النص حدث اتصالي. ويذهب سوينسكي إلى أن ذلك كان إيذاناً بإدراج النصوص في إطار نظرية الاتصال ؛ وهي نظرية تلحق النصوص بوصفها أدوات

اتصال بعلاقات اتصال محددة، يمكن أن تعرض في إطار نموذج معين، ويفصل كل عامل من عوامل الاتصال على حدة، وبعد الدور التواصلي أساس التفاعل الاجتماعي، وحين أضيفت إليه تأثيرات الاستصلات اللغوية على المتلقين، وبرز التفاعل المنتج في علاقة وثيقة مع المتلقي، وتعددت سبلات الفعل اللغوي والإبلاغ، نهيات فرصة إدماج عناصر اتصالية براجماتية (تداولية) داخل علم لغة النص مع ملاحظة أن براجماتية النص التي تبحث إمكانات التأثير الاتصالية للنصوص وشروطها لم تتطور بعد بشكل مستقل⁽⁵⁷⁾.

وتجدر الإشارة هنا أن فان دايك قدم عدة نماذج نصية في مراحل مختلفة في إطار محاولاته لحل الإشكاليات التي تنجم في أثناء عمليات وصف النصوص وتحليلها وتفسيرها، ولم يصفها بالكامل والشمول، إذ إنه لم يكف عن إجراء محاولات أخرى يقوم فيها بتعديل عناصر مكونات التحليل وإضافة عناصر جديدة سعيًا إلى إمكان وضع نموذج يصلح للتطبيق على أكثر عدد من النصوص المختلفة ليس في لغة واحدة، بل في لغات مختلفة.

إنه لا يريد أن ينحصر في نموذج نحوي صارم للنص، على الرغم من إصراره على أن نهجه يندرج تحت ما يسمى بنحوية النص، حيث يتسع إطار النحو لديه ليضم مفاهيم أخرى تمكن من وصف دقيق للبنية الكلية للنص أو الأبنية العليا أو الهياكل التجريدية التي تؤسس النظام الشامل للنص. ولا يعني تجاوز السلامة النحوية هنا بوصفها هدفًا نهائيًا في نحو الجملة أن قواعد ذلك المستوى ومقولاته لم تعد مقبولة لاختلاف وحدة الوصف.

لقد أكد فان دايك مراراً على عدم صحة ذلك، يقول في إجابته عن سؤال طرح في هذا المقام وهو: هل معنى هذا أن مجموعة

المستويات والمقولات والقواعد والقيود الضرورية للتفسير الكافي لبنية النص مختلفة عن تلك المستعملة في تفسير بنية الجملة ؟ إن اختلاف وحدة الوصف لا يعني بالضرورة اختلاف المستويات والمقولات ... إلخ، وذلك لأن كثيراً من العلاقات القائمة بين هذه الأبنية الصغرى داخل الجمل المركبة قائمة أيضاً بين الجمل في متواليه ما⁽⁵⁸⁾.

لا شك أن القواعد النحوية التي تتحكم في الأبنية الصغرى تقدم وصفاً كافياً للعلاقات بينها والدلالات الناتجة عن تعالقها وتضامها وتفاعلها، غير أن العلاقات بين الأبنية الكبرى التجريدية تتجاوز العلاقات أو المعاني النحوية . ومن ثم يقصر النحو أو الدلالة بمفهوم ضيق عن وصفها، فلتلك الأبنية تتطلب البحث عن قيود تكشف عن وجوه تحقق التماسك واستمرارية المضمون .

وقبل أن ننتقل إلى إيضاح تصوره لطبيعة هذه البنية الكبرى وحدودها وقواعدها تؤكد أن نحوية النص تصور جامع ، فكما اتسع ليضم أوجه التماسك الدلالي وعلاقات الترابط بين التصورات وكل ما يمكن أن يوفره المكون الدلالي من إمكانات وصف وتحليل وقيود تفسير، فقد اتسع ليضم المكون البراجماتي (التداولي)، مستوى الحدث الكلامي التواصلية وما يوفره من قيود ومعان.

إن الوصف الدلالي - البراجماتي يفسر مقبولية المنطوقات اللغوية أو عدم مقبوليتها . ويعبر آخر مناسبتها أو عدم مناسبتها بالنظر إلى السياق التواصلية الذي تنجز فيه.

ويذهب الأستاذ محمد خطابي - محدداً وظيفة ذلك المكون التداولي - إلى أن المكون التداولي لن يحدد شروط المناسبة بالنسبة للجمل، بل سيحدد أيضاً شروط المناسبة بالنسبة لأنواع الخطاب - والمقصود بالمناسبة هنا ، سواء فيما يتعلق بالجمل أو بأنواع الخطاب ،

مناسبة الجمل والخطاب للسياقات التواصلية التي تنجز . يرمي فتدايك إذن بهذا التجاوز ، أي تجاوز الجملة إلى وحدة الخطاب كتجمل عملي لوحدة مجردة هي النص ، إلى تحقيق غاية أعم ، وهي " تفسير العلاقات النفسية التنظيمية) بين النص والسياق التداولي (59) .

لقد عدل فان دايك مفهوم التحولات لكي تناسب وصف تلك العمليات المعرفية التي تنتج النصوص ، وحاول أن يمزج في نموذج بين عناصر عدة لغوية وغير لغوية ، وبخاصة ما يتعلق بمستوى المنتج ومستوى التلقي واختلاف المعارف والاهتمامات وأشكال الاتصال وعمليات التلقي والتذكر وكيفية تخزين المعلومات واسترجاعها وأوجه الفرق بين عمليات الذاكرة قصيرة المدى وعمليات الذاكرة طويلة المدى ، وغيرها من العناصر التي تبرز تداخل علم النص مع نظرية الاتصال والمنطق الصوري وعلم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي وغيرها .

وقد رأى فان دايك ابتداء أن الفترض بنية نصية كبرى الفترض جوهري في تحليله ، لأنه لا يؤدي إلى تصور دقيق للتماسك الكلي بين وحدات النص الكلي فحسب ، بل يؤدي كذلك إلى تصور التماسك الجزئي بين الجمل والمتواصلات الجمالية أيضاً ، إذ إن من أهم مهام تحليل النصوص رصد أوجه الترابط والانسجام والتفاعل بين الأبنية الصغرى الجزئية والبنية الكلية الكبرى التي تجمعها - كما أشرنا - في هيكل تجريدي .

ويرى أيضاً أن الفترض البنية الكبرى لا يدعو محاولة إثبات أن التماسك النصي لا يتحدد على مستوى علاقات الترابط بين المتواليات والجمل في الأبنية الصغرى فحسب ، بل تظل البنية الكبرى هي التمثيل الكلي الذي يحدد معنى النص باعتباره عملاً كلياً منفرداً ، وترتبط هذه الأبنية الكبرى بالموضوع الكلي للنص أساساً ، كما أنها تتسم بالنوعية

من جهة تعدد مستويات هذه الأبنية وتدرجها في النص الواحد، وعلاقة كل بنية بما تسبقها وبما تلحقها، وهي تحقق التماسك الكلي، لأنها تتعلق بمستوى الدلالات والعلاقات بين الأشياء والتصورات، وتتعلق بمستوى الإحالة أيضاً، أي ما تحول إليه الوحدات المادية في متواليه نصية. وهكذا فإنه يمكن أن يطلق على متواليه ما أنها متماسكة دلالياً حين يمكن أن تفسر كل قضية في المتواليه مفهوماً أو ماصديقاً مرتبطة بتفسير قضايا أخرى في المتواليه أو قضايا خاصة أو عامة متضمنة داخلها⁽⁶⁰⁾.

ونلاحظ مما سبق أن فإن دايك يعني في هذا التحليل بتلك البنية الكلية المجردة في المقام الأول، إذ إنها تمكنه من اختزال عدد غير محدود من المعلومات التي تقدمها المتواليات الجمالية، ويشكل الحدس المعيار الأساسي في هذه الصلية، إذ يحتاج التمثيل الدلالي المفترض إلى قدرة على اختيار دقيق من إمكانيات عدة لتحديد المعلومات التي تتجلى من خلالها البنيات الكلية.

إن هذا التصور يستند في الحقيقة إلى قيود دلالية - منطقية من جهة - كما سنبين فيما يلي - ومفاهيم دلالية - تواصلية من جهة أخرى، مثل معرفة العالم والعوالم الممكنة أو المحتملة والعوالم الفطية، وذلك أن الترابط بين الجمل قد يمكن تفسيره من خلال علاقات دلالية - إحالية أحياناً. أما في بعض أمثلة فقد يوجب تحقق الترابط الفراض قيد يخرج عن إطار الجمل الفطية إلى ما تشير إليه في الخارج، بمعنى اجتماع تعالق الوقائع مع تعالق العوالم المحتملة التي تشير إليها الجمل، فالجملة مترابطة إذا كانت الوقائع التي تشير إليها قضايا متعاقبة في عوالم متعاقبة.

ويرى فنديك أن هذه المعرفة لا توفر المعاني المعجمية

للمقررات التي تتشكل فيها الجمل / النصوص وحدها ، إذ تسهم تجاريفنا ومعارفنا ومطوماتنا في المحيط الذي نستخدم فيه لغتنا في تكوين مجموعة القيود (القواعد) العرفية التي تضبط عمليات التواصل بين أفراد بيئة لغوية بعينها ، وتشكل أسس التفاهم واستمرار التواصل على نحو صحيح⁽⁶¹⁾.

ومن أهم القيود الدلالية - المنطقية التي وظفها فان دايك في تحليله : قيد الاستمرارية أو التتابع، وهو يتعلق بمجموعة العلاقات الدلالية التي تعرض كليات التعالق بين مكونات سطح النص . ويراعى هنا أن العلاقات الممكنة بين الوحدات المعجمية تتضمن داخل علامات عبارية دلالية مرتبطة ببعضها ببعض ارتباطاً تاماً . ويطلق على العلاقة الأولى التي تشكل أساس عدد من التحويلات (التحويل إلى ضمير والتحويل إلى جملة صلة...) **علاقة التماثل** ، وتختص بتكرار أبنية (أو وحدات) معجمية أو مترادفات أو أوصاف تتحقق فيها هذه العلاقة . ويطلق على العلاقة الثانية 'علاقة التضمن' ، وتنشأ بين وحدة تتضمن وحدة معجمية أخرى (تنضج من خلال العلاقة المنطقية بين كل وجزء). ويطلق على العلاقة الثانية 'علاقة التجاور' ، وهي في الحقيقة مجموعة من العلاقات بين الوحدات المعجمية مثل : جزء - كل ونتاج ومادة ووعاء ومضمون وسبب ونتيجة .

وعلى الرغم من الجهد الكبير الذي بذله فان دايك لبيان كيفية توظيف بعض قيود التماسك النصي وبخاصة (التطابق والتماثل والترتيب الزمني وتعالق المحمولات والوقائع ومفهوم محور الخطاب والإطار وغيرها) فإنه يلحظ عدم كفاية تلك القيود في تحليله ، أي أن القيود التي وضعها هنا ليست نهائية ، بل هي مجرد كشف عن بعض القيود التي أمكنه أن يستخرجها من خلال تتبعه لعدد كبير من النصوص ، إذ عليه

أن يضيف باستمرار قيوداً جديدة إذا تطلب درس نصوص جديدة ذلك. فما ورد في توذجه مجرد تمثيل ، يحتاج إلى تضافر جهود الباحثين الآخرين في معيهم الذؤوب لشرح كيفية قيام النصوص بوظائفها ، وذلك بتحليل الخواص المعرفية العامة التي تجعل من الممكن إنتاج معلومات معقدة وتشكيلها في مرحلة الأداء وإعادة إنتاجها بالفهم في مرحلة التلقي .

وقد سبق أن أشرنا أن مهمة القواعد الكبرى لدى فان دايك تكمن في تحديد ما هو أكثر جوهرية في النص ككل من جهة الدلالة والدلالات الأخرى الثانوية المساعدة ، وبالتالي تقتصر القواعد الكبرى على المعلومات الجوهرية في النظر. أما التفاصيل فقد تكون مهمة في ذاتها لتحقيق مقاصد معينة ، ليس لتشكيل البنية التجريدية المحورية في النص .

وإذا كان تحليل الأبنية الصغرى أو للمتواليات الجمالية في نص ما يحتاج إلى كفاءة تفسيرية محددة يجب أن تتوفر مقومات في محله، فإن تحليل الأبنية الكبرى التي هي تصورات تجريدية مفترضة تجتمع أو تتكثف فيها الدلالات الجزئية ، وعلاقات التماسك تحتاج إلى كفاءة أكثر تعقيداً تستند إلى مكونات متشابهة تشغل فيها العناصر المعرفية مساحة أكبر من العناصر التحليلية اللغوية سواء أكانت نحوية أو دلالية .

وتوصف هذه القواعد الكبرى بأنها إعادة تشكيل جزء من حصيلتنا اللغوية التي نضيف من خلالها دلالات معينة إلى كليات دلالية كبرى ، وهي أيضاً عمليات اختصار معلومة ودلالية في الوقت نفسه ، وهي تنظم إلى حد ما معلومة النص المعقدة للغاية ، فالفكرية المركزية هنا هي كيف يبدأ توليد نص ما من فكرة ما، وكيف يتطور هذا المعنى الكلي تدريجياً إلى معان جزئية تفصيلية تنبسط أو تمتد إلى أبعاد على

هيئة جمل متتابعة في نص معتد. ومن ثم يسير تحليل النص في اتجاه مضاد، حيث تقوم عملياته بترشيح الفكرة (المعنى الكلي) أو تنقيتها باستخدام قواعد معينة حددها فان داك في الحذف والاختيار والتعيم والترتيب وأطلق عليها قواعد الابهنية الكبرى للنصوص^(١).

وهكذا نفهم أن البنية الكبرى تعكس بقوة كفاءة المنتج وكفاءة المتلقي، غير أن الاتجاه التحليلي لدى فان داك يرجح الانطلاق من الثانية للوصول إلى الأولى، يرجع هذا الاستنتاج إلى أن مفهوم التماسك الدلالي على هذا المستوى، أي مستوى التماسك الكلي للنص، كما يتضح من تحليل فان داك، ينتمي إلى مجال الفهم والتفسير الذي يضيفه القارئ على النص، إنه لا يعتمد هنا على مجرد استرجاع المعلومات الدلالية التي يتضمنها النص، بل يقتضي تأويل بعض النصوص المعقدة، وبخاصة تلك العلاقات التي تتشكل على السطح، إلى ذلك التماسك الذي يتحقق على المستوى الأول، أو يغلب عليها الضوضاء، فلا تستجيب دلالاتها لدرجة أولية من درجات القراءة، يقتضي تدخل المتلقي بإضافات مختلفة لتحقيق نوع من التماسك، وذلك لأن البنية الكبرى - كما أشرنا مراراً - مشروطة بمدى التماسك الكلي للنص.

ويحدد د. صلاح فضل طبيعة تلك العناصر المضافة، حين يعرض لدور المتلقي في تحديد إطار البنية الكبرى، فيقول: ... لأن تأويل النص من جانب القارئ لا يعتمد فحسب على استرجاع البيانات الدلالية التي يتضمنها هذا النص بل يقتضي أيضاً إدخال عناصر القراءة التي يملكها المتلقي داخل ما يسمى بكفاءة النص أو إتجازه، فإن نظم الحقايد والأعراق والأبنية العاطفية، وما يطلق عليه الشفرات المساعدة تسهم كلها في صنع هذا التماسك للخطاب النصي - ومعنى هذا أن

القارئ لا يقوم فحسب بعملية ترجمة للبيانات الواردة دلاليًا في النص ، بل هو الذي يضع لها نوع " الإطار " الذي يراها من خلاله⁽⁶²⁾.

وتجدر الإشارة كذلك إلى مقولة ضرورية لإعادة فهم النصوص وتفسيرها التي وظفت في هذا التحليل، أعني مقولة أساس نصي صريح وأساس نصي ضمني ، لأنه لكي نفهم أي نص فإن علينا أن نكون معرفياً - ونظرياً كذلك - أساسه الصريح ، معتمدين على الأساس الضمني . فقد ذهب فان دايك إلى وجوب التفريق بينهما في عملية التفسير : " فليس من الضروري - غالباً - أن نعيد معرفياً (أي نظرياً أيضاً) بناء الأساس الصريح الكامل للنص استناداً إلى الأساس الضمني للنص، كما يتضح في تتابع الجملة، بل على العكس من ذلك تسري هنا القاعدة البراجماتية العامة ، وهي أنه لا يحتاج إلى أن يعبر عن كل قضايا الأساس الصريح للنص (أي يمكن أن تظل ضمنية) حتى يستطيع المتحدث أن يفترض أن المستمع يقف على هذه المعلومات . وحتى يستبعد أي لبس فإن الأساس الصريح للنص يتحقق من تتبع القضايا بوصف تتابع الجمل ، ويظل جزء منها متضمناً عند نطقها ، أما الأساس الضمني للنص فإنه بشكل عام يتحقق من خلال ترك القضايا المعروفة مباشرة . ومن ثم فإن الأساس الضمني للنص ليس إلا بناء نظرياً معرفياً ، وربما يكون إعادة بناء لعمليات تفسير معرفية أيضاً⁽⁶³⁾.

وينبغي أن يضاف إليها مفهوم " نسبية الأبنية الكبرى " الذي يتحدد من خلاله علاقة التدرج الهرمي بين الأبنية التي تنبني على علامة دلالية، هي علامة التحديد أو التخصيص ، إذ إن أي بنية كبرى يمكن أن تدخل - في رأي فان دايك - في بنية أخرى أكبر منها، حيث توجد مستويات محتملة ومختلفة كالبنية الكبرى في نص ما ، بحيث يمكن أن يقدم كل مستوى أعلى (أعم) للقضايا في مقابل مستوى أو في بناء أكبر،

ونطلق ببساطة على تلك البنية الكبرى الأعلى (الأعم) في النص الكلي " البنية الكبرى للنص " في حين أنه يمكن أن يتكون لأجزاء نصية محددة أبنيتها الكبرى الخاصة بها، ونتيجة لذلك يتشكل بناء متدرج محتمل للأبنية الكبرى على مستويات متباينة⁽⁶⁴⁾.

ويحدد فان دايك قواعد الأبنية الكبرى للنصوص في أربع قواعد هي : 1 - الحذف 2 - الاختيار 3 - التصميم 4 - التركيب (أو الانماج). ويليه - ابتداء - إلى أن كل بنية كبرى ينبغي أن تفي بقيود الربط والتماسك العادية المتعلقة بتسلسل القضايا، ونستنتج من ذلك أننا لا يمكننا أن نحذف إطلاقاً قضية ما، حين تكون قرصاً مسبقاً لقضية أخرى على المستوى الأكبر ذاته . وفي الحقيقة يجب أن يوضع في الاعتبار في السياق أيضاً مفهوم أو مبدأ التضمين أو الاستلزام الدلالي .

ويقصد بالقاعدة الأولى (قاعدة الحذف) أن كل مطومة غير مهمة / غير أساسية يمكن أن تحذف . وهذا لا يعني أن هذه المطومة في حد ذاتها ليست مهمة ، ولكنها تعد إلى حد بعيد ثانوية بالنسبة للمعنى أو لتفسير المستوى الأعلى أو الأعم.

أما القاعدة الثانية وهي قاعدة الاختيار، وتنطبق بحذف كم محدد من معلومات نص ما ، ولا يعني ذلك تكرير القاعدة السابقة ، وإنما يختص الحذف هنا باختيار ما يتصل اتصالاً وثيقاً بالقضية الجوهرية في نص ما ، وحذف سواه ، وهنا تفهم إشارته بأن القاعدتين الأولىين تشكلان من الناحية الشكلية قاعدة الإلغاء، والقاعدتين الأخريين تشكلان قاعدة الإحلال (أو الاستبدال)، ويعتمد هنا على فهم دقيق لأنواع العلاقات بين مجموعة القضايا التي تشكل النص ، ويذهب فان دايك إلى أن بعض القضايا قيود أو أجزاء أو فروض مسبقة أو توليع لقضية أساسية لا يمكن أن تحذف ، وتمكننا كفاعتنا المعرفية من إدراك القضية الجوهرية

التي لها أهمية دلالية للنص كله ، وبالتالي لا يجوز أن تحذف المطومة التي تتضمنها هذه القضية. ويلزم هنا مراعاة وضوح العلاقة بين الجزء المحذوف والجزء الأساسي القائم ، وأن أساس الحذف هو إدراك جوانب النص، وتحديد قيمة المطومات .

أما القاعدة الثالثة فهي قاعدة التصميم، ويتم حذف مطومات أساسية أيضاً ، حيث يمكن أن تحل قضية جديدة شاملة محل قضايا عدة، محل تصور علوي مشترك محل عدد من التصورات الجزئية.

ويلاحظ هنا أن عمليات التصميم يطلق عليها مصطلح " التجريد "، ولا تحظى الخواص المميزة للقضايا في هذا المستوى باعتبار كاف .

وأخيراً قاعدة التركيب أو الإدماج ، وتعني أن تحل مطومة جديدة قائمة . ويلاحظ هنا ضرورة وجود ترابط ملازم بين " التصورات"، ولا يلزم أن يوجد التصور الكلي أو الشمولي حتماً في النص، بل يستنتج من عدد من التصورات القائمة في سلسلة القضايا الواردة ، أي أنه يستخلص من عناصر النص ذاته ، ويشترط حينئذ ألا يفقد النص مضمونه الأصلي أو المعنى الحقيقي الفعلي، أي ما يسمى " قيمة النص " ويشترط كذلك أن تعمل هذه القواعد بصورة محددة، فهي ليست معيارية. وتؤدي هذه النظرة للقواعد الكبرى - في رأي فان دايك - إلى نتيجة، مفادها أن عدداً كبيراً لا نهائياً من نصوص " محسوسة " يمكن أن يشكل أساس بنية كبرى محددة ، فتحدد البنية الكبرى الكم النصي، أي كل النصوص التي لها المعنى العام ذاته⁽⁶⁵⁾.

فهذه القواعد تستند إذن إلى أسس منطقية - دلالية - معرفية في المقام الأول ، مما جعلها تتصف بالصومية وعدم الثبات (المعيارية). إنها تمثل أسس تنظيم واختصار للمطومة ، يمكن أن تستخدم بصورة مغايرة لأشكال نصية مختلفة وفي سياقات تداولية متباينة .

وفي الحقيقة ليس من المنطقي بعد هذه الملاحظات التي قدمناها ودون الخوض في تفاصيل أخرى تتعلق بالعناصر التي استقاها في نموذج من علوم مختلفة ، إذ لا يتسع المقام لها ، أن نفهم أن إطلاق مصطلح " نحوية " على نموذج التحليلي يعني تقديم المكون النحوي الذي يعني بالعلاقات بين العلامات على المكون الدلالي الذي يعني بالعلاقة بين العلامات والمعاني والواقع الخارجي والمكون البراجماتي الذي يعني بين العلامات ومستخدمي هذه العلامات ، وكذا العلاقات بين المنطوقات اللغوية وعمليات الاتصال والتفاعل ، بل على النقيض من ذلك تماماً ، فقد قدم المكونين الدلالي - البراجماتي ، لأن مدار الأمر هنا - كما قال - لا يتعلق بصحة البنية تركيبياً واكتمالها دلالياً ، بل بإصابتها أو عدم إصابتها ، بصلاحياتها أو عدم صلاحيتها، قبولها أو عدم قبولها، وهذه معايير تتجاوز **أطر النحو والدلالة** بمفهوم تقليدي⁽⁶⁶⁾.

الاتجاه الثالث

التحليل الدلالي التوليدي

على الرغم من إصرار بتولي أيضاً على أن تظل نظرية التحليل نحوية الأساس، إلا أن انطلاقه من ضرورة التعامل مع النص بوصفه وحدة كلية قد تطلب أن يستقي نمودجه عناصر كثيرة غير نحوية، عناصر دلالية ومنطقية ورياضية وبراجماتية وغير ذلك في محاولة لوضع نموذج معقد يعقد توازناً بين مكونات عالم خارجي محتمل يطلق عليه " بنية العالم " وعالم إداعي فعلي يطلق عليه " بنية النص ".

ويلاحظ - ابتداءً - أن الشق الأول من نمودجه يسفر مكونات النموذج التحويلي - التوليدي الذي وضعه تسومسكي ، إذ إنه لم يتحول

عن جوهره ، الذي يتمثل في ضرورة أن يكون النحو قادراً على توليد كل الجمل الممكنة في لغة معينة من خلال استخدام عدد محدود من القواعد، ويعني الاتفاق في هذا المبدأ اعتماد بتوفي على تلك القواعد التحويلية التي استخدمها تشومسكي في تحليله ، غير أنه يخالفه في ضرورة توسيع المكون الدلالي من خلال عدم نشأة التفسير الدلالي عن المكون النحوي ، وعدم الاقتصار على عدد قليل من القواعد التوليدية وإدراج المكون البراجماتي في عملية التحليل من خلال الاستعانة بتصورات معرفية ومنطقية وفلسفية عميقة لبيان كيفية الانسجام بين دلالات خارجة عن النص ودلالات حاضرة فيه وإبراز التفاعل بين بنية النص الخلاقة والعوالم المحتملة التي تتعلق بها .

ويضيف بوجراند / درسلر عن تلك النظرية النصية الموسعة التي اقترحها بتوفي بأنها محاولة لتوزيع أو تقسيم الجوانب المختلفة من خلال وسائل تمثيل مستفادة من المنطق الصوري (الشكلي) وقد تضاعف عدد مكوناتها ، وتعقدت في أثناء تطوير النظرية بشكل مستمر، إذ استمر الميل إلى إدخال عناصر أخرى، تتعلق بمستخدمي النص أكثر من النص نفسه بوصفه عملاً خلاقاً مستقلاً ، فمثلاً أسس المعجم الذي يضم في الأصل أقل قدر من قائمة المفردات المحددة للنص المطروح يضم دائماً " معرفة حياتية " لها أهمية أكثر بالنسبة لتنظيم العالم بوجه عام ، ولا تتضح منطقية مضمون النص إلا حين يراعى تفاعله مع المعرفة المسبقة لمستخدمه⁽⁶⁷⁾.

لقد انتقد بتوفي أيضاً تركيز عمليات الوصف في الأنحاء السابقة حتى النحو التحويلي التوليدي ، على الكشف عن الكفاءة اللغوية للمستمع المثالي ، وأهملت إلى حد بعيد الكفاءة اللغوية للمتلقى . وليس من المقبول أن يستمر هذا النهج في أية نظرية نصية لغوية لا تفرق بين

دور عملية التفسير ودور عملية التأليف في تحقيق فهم أفضل وتفسير أدق للنص . ذهب بتوفي إلى ضرورة أن يحقق النموذج التعادل بين الكفاءة اللغوية للمتكلم والكفاءة اللغوية للمستمع . ويرى أن عرض أو تمثيل الكفاءة اللغوية لكل من المتكلم والمستمع لا يتصور إلا إذا عبر عن كفاءتهما على نحو آخر، أي أن نصف كفاءة كل من المتكلم والمستمع على المستويين ؛ مستوى التأليف ومستوى التحليل، بحيث يمكن أن تلاحظ عملية التفاعل بين النص والمتكلم من جهة، ثم بين النص والمستمع من جهة أخرى ، أي نموذج تبرز فيه كل صور التفاعل بين عناصر الاتصال⁽⁶⁸⁾.

يعني ذلك أنه يرى ضرورة وضع نموذج نحوي تحليلي تتحقق فيه كفاءة المتكلم على نحو منفصل من كفاءة المستمع ؛ وذلك لأنه يرجع وقوع عمليتي التأليف والتفسير في اتجاهين متضادين، فبينما يبدأ المتكلم من الفكرة (يعني أو المضمون) ثم يصوغ بنية التتابع (بنية النص) يبدأ المستمع من بنية التتابع الجاهزة ليصل إلى المعنى. وهذا وجه ظاهر من وجوه الخلاف بين مبادئ نظرية فان دايك ونظرية بتوفي . وينبغي في هذا السياق أن نشير إلى أن قضية وضع نحو يعني بوصف كفاءة المستمع (المتلقي) مائزاًل في مراحلها الأولى ؛ إذ ما يزال كثير من المشكلات التي تواجه التصورات المعرفية الأساسية فيها موضع المناقشة والبحث ، ويتطلب إيجاد حلول مقنعة وكافية لها جهود عدد كبير من الباحثين لسنوات طويلة ليس في علم النص فحسب ، بل في العلوم الأخرى التي تعد القضايا المعرفية فيها قضايا محورية .

ومن المفيد هنا أن ننبه إلى أن بتوفي يعادل بل يرادف في مواضع كثيرة في نظريته بين مصطلحي الجملة والنص ، ولا يرى قيمة للمفاضلة بين نحو الجملة ونحو النص . فلكل حدوده ومفاهيمه وأهدافه

ووسائله . بيد أن ذلك يؤدي إلى اضطراب وعدم تفهم للفروق المنهجية المحورية بينهما . وفي الحقيقة لا يختلف نهج فان دايك في الإلحاح على وصف نموذجهما بالنحوية ، وإن كانت المكونات النحوية في نموذج بتوفي أكثر تشعباً وپروژاً . ويمكن أن يتضح ذلك من قول بتوفي في تحديده لمكونات نموذجة ، يجب أن يتكون ذلك النموذج من الأساس النظري والمكونات والجواب التي أقيم عليها وصف الجملة أي يقاس الوصف النحوي على الوصف النحوي للجملة . ويرى أيضاً أن حدود الوصف " النحوي " للنصوص لم يحدد بعد تحديداً دقيقاً . ويمكن أن نعه بمعنى " الوصف النحوي السياقي للنص " أي ذلك الوصف الذي لا تستند فيه إلا إلى تلك المعلومات التي يمكن أن تستخرج من النص من خلال معارف نحوية . النحو إذن يضم المعجم ذاته أيضاً . وينشأ عن ذلك الربط بين الجانبين النحوي والدلالي تحول إلى شكل جديد للوصف، إذ تتسع حدود هذا الوصف بقدر ما يمكن أن يتوسع في حدود مجالات المعلومات الممكن اختزالها في المعجم . ويشكل الوصف النحوي - الدلالي للنص محور الوصف النحوي التركيبي الكامل في الوقت ذاته⁽⁶⁹⁾.

وأظن أنه بعد هذا الإيضاح لا يتناسب إطلاق وصف نموذجة بأنه وصف نحوي مع محتواه ، إذ يتشكل ذلك النموذج من المكونات الأساسية التالية :

- المعجم ، ويتكون من معجم الأساس (للمعاني الأساسية). ومعجم إضافي (للمعاني الإضافية).
- النحو ، ويتكون من قواعد توليد لتمثيل غير ألفي للنص وقواعد وتحويل لبيان التحقيق الألفي للنص .
- التمثيل التوسيعي الدلالي ، ويتضح فيه أوجه ترابط معقدة بين عوالم لغوية متحققة وعوالم غير لغوية محتملة.

وقد أشرنا إلى أن عملية التفسير عملية معقدة تستلزم تصديق مفهوم التمثيل الدلالي بحيث تتسع مكوناته بتعدد وظائفه ، وهو ما لمطه بتوفي ، إذ وسع ذلك المفهوم، فحطه يضم مجموعة من التصورات البراجماتية إلى الحد الذي يستحيل معه الفصل بين المكون الدلالي والمكون البراجماتي ، فقد جمع بين مكونات بين سياقية أو داخل السياق التي توصل بأنها مكونات دلالية ومكونات سياقية اتصالية تقع خارج النص . فقد ذهب إلى أنه لا يكفي في تحليل العمل الإبداعي (النص) الكشف عن العلاقات الداخلية التي تمتد داخل النص وتظهر في المعاني الأساسية ومعاني أبنيتها فحسب ، بل يجب أن يتسع ذلك التحليل ليضم تلك المعاني الخارجية عن النص تلك التي يحيل إليها النص وهي ما يطلق عليها .. المعاني الإضافية أو الإشارية أو الإحالية .

وهكذا فإن النموذج الذي اقترحه بتوفي تتجاوز مكوناته وتصويراته وأهدافه النماذج النحوية الأخرى التي استخدمت لوصف الجملة وتحليلها ، إذ إنها تشترك جميعها في الالتزام بالمكونات القطعية المتحققة في الواقع اللغوي ، وهي سمة فارقة لإيجاد الجملة . أما نموذج بتوفي فيطرح شكلاً من أشكال التوازي بين مكونات بنية واقعية ومكونات بنية محتملة أو كما يقول بوجراند / درسلر : حاول بتوفي أن يطرح " صيغة نموذجية أو معيارية " في هيلة ترابط منظم مثالي ، بالإضافة إلى " صيغة لغوية طبيعية " تعكس النص في الواقع ، وهو ما أطلق عليه " بنية النص " في مقابل " بنية العالم " ، ويفترض هنا ترابط محدد بين البنيتين⁽⁷⁰⁾ .

على أية حال يذهب بتوفي إلى أن الوصف النحوي - الدلالي للنص في نموجه يتم من خلال عميتين أساسيتين متقابلتين، هما عملية تأليف النص أو تكوينه وعملية تفكيك النص أو تحليله، ويرى أنه يمكن

أن يوصف البناء المحتمل للمعجم الذي يشكل مكوناً حيوياً مهماً في نموذج الوصفي التحليلي بشكل موجز على النحو التالي :

- تتحدد الوحدات المعجمية المحددة أو القطعية (وبمعنى أدق : القراءات المختلفة لهذه الوحدات) في المعجم من خلال وحدات دلالية مجردة (يشار إليه بالرمز K لمكون L - Komponente).

- تقدم تمثيلات الوحدات المعجمية المحددة أو القطعية وتمثيلات الوحدات الدلالية المجردة في صورة وظائف جمالية (أو موضوعية)، وهي تضم عناصرها المتمثلة في وحدة الدالة / الوظيفة الأساسية ورموز العناصر الأساسية ، والمقولات المجردة للحالات الإعرابية، ومطومات الربط، وأوجه فصل ذات علامات أو مجموعة علامات نحوية دلالية ، توجه " إمكانات الربط المختلفة " للوظيفة الجمالية / الموضوعية .

- للمعجم دور جوهري في عمليتي التأليف والتفكيك ، إذ إنه يؤدي وظيفة قاموس نقالي للغة . ويتشكل من مجالين . الأول وتكون فيه الوحدة المسيطرة " التمثيل الدلالي " ، ويكون المعجم الأساس لعلية التأليف ، والثاني : وتكون فيه الوحدة المسيطرة " الوحدة المعجمية القطعية " ، ويشكل المعجم الأساس لعلية التفكيك .

- يضم المعجم - بناء على ما تقدم - أشكالاً متباينة من الترتيب أيضاً التي يحتاج إليها سواء عند عملية التأليف أو عملية التفكيك. وتتضح أشكال الترتيب من خلال العلاقات المختزنة في وحدات المعجم.

- تعد عملية الوصف النحوي - الدلالي لنص ما - من جهة المستمع . عملية تفكيك لذلك النص (Dekomponierung) ويمكن التأكد من تلك العملية على أسس توليدية - معروفة من خلال عملية إعادة التأليف (Rekomponierung) بينما يطلق على عملية إنتاج النص - من جهة المتكلم - عملية تأليف النص (Komponierung)⁽⁷¹⁾.

لقد اتسع مفهوم الوحدة المعجمية هنا في إطار تطور جديد للأدوار التي يمكن أن يقوم بها المعجم ، فهي مشيرات إلى دلالات وعلاقات ومقولات ، أي تمثل شبكة من العلاقات النحوية - الدلالية.

ويقابل التمثيل التجريدي في عملية التفكير التمثيل الفعلي في عملية التأليف. ويجب أن يوضع في الاعتبار أن الجزء الخاص بتأليف النص كما يتضح من تحليلاته وكما أشار هو نفسه إلى ذلك مراراً يرتكز على نحو الجملة ، واستخدم في تحليلاته عدداً من القواعد التحويلية التي وضعها في نظام متسق ويضم :

- تحويلات موفولوجية ومورفيمية .

- تحويلات نحوية محضة .

- تحويلات معجمية - نحوية .

- تحويلات توليدية.

- تحويلات دلالية - توليدية .

كما عني بإيضاح الخطوات المحددة التي تكشف عن أسس المركبات المتدرجة والمتشابهة ، وأوجه ربط المركبات المتدرجة والمتشابهة وأوجه ربط المركبات والمحولات . ويعتمد في ذلك كله على التراث النحوي التقليدي والأنحاء التحويلية التوليدية ، ولكن بعد إعادة تنظيم مقولاتها وتصوراتها للوصول إلى نظرية نصية صالحة للتطبيق على عدد غير محدد من الأنماط النصية وتقديم رؤية واضحة عن عمليات الإنشاء أو الإبداع وبخاصة عمليتا الاختيار والتنظيم.

وقبل أن ننتقل إلى تحليل مفصل للمكونين الآخرين في هذا النموذج نعرض باختصار المراحل أو العمليات التي يمر بها التحليل النحوي - الدلالي للوصول إلى أسس التأليف . يذهب بتوفي إلى أن

المرحلة الأولى من التأليف تتكون من إنجاز عمليات ليعتد لغوية فحسب ، إذ تتوزع هنا محمولات الأساس النصي على نحو متدرج داخل أسس نصية لوحدات التأليف ذات الطبقات المتباينة . وينتهي ذلك التوزيع حين يتم تتابع الأسس الذي يمكن أن يعقب العمليات التي أنشأت وحدات التأليف الفعلية ذات الطبقة الأولى ، أي جمل النص ، أو ينبغي الإشارة إلى أن تلك العمليات هي عمليات نحوية أساساً).

وحين ينتقل إلى عمليات المرحلة الثانية من التأليف يبدأ بإيضاح أن أسس المركبات المتدرجة تنبثق من محمولات أسس النص النهائية ، ويطلق على المركبات المتدرجة " أسس المكونات ذات الطبقة الأولى " ، ويشار إليها برمز الجملة (S) مع مشير تحتي ، وتتكون أسس النص النهائية من فئات (أو مجموعات) من المحمولات بينما تتكون أسس المكونات من ابنية مكونة من هذه المحمولات مع إضافة محمولات مكملة محددة⁽⁷²⁾.

إن البدء بالبنية النحوية في عملية الوصف هنا لا يعطي استقلال المكون النحوي عن المكونات الأخرى في النموذج التحليلي لدى بتولي ، بل إنه لا ينفصل في عمله عن المكون الدلالي ، فإذا كانت توليدية النص لديه تتركز على الوصف النحوي في الظاهر مما يجعلها أقرب إلى نحوية تشومسكي فإن مقولات الأساس والترابط والعلاقات المتدرجة والتمثيل المضموني وكفاءة المستمع والمصاحب السياقي والاستمرارية النصية وغيرها تؤكد غلبة العناصر الدلالية - البراجماتية في نموذج بتولي كما هي الحال لدى جراند / درسلر وفان دايك .

وقد يتأكد ما ذهبنا إليه من أن منهجه يندرج تحت مناهج نحو النص إذا عرضنا بعض الملاحظات حول نموذج التحليلي . ويلاحظ - ابتداءً - أن ما أطلق عليه أساس النص يمكن من عملية تمثيل العلاقات

المضمونية أم الشائنية للنص من جهة، ويقدم أيضاً العنصر الأساسي للعمليات المشكلة للجملة - النص من جهة أخرى، وكذلك توصف تلك العمليات التي تنطلق من أساس - النص إلى النص - السطحي (أو سطح النص) بأنها عملية تمثيل البنية المتدرجة للنص . ويلاحظ كذلك استخدام مصطلح التتابع النصي المصاحب في عملية التأليف ، إذ يكون أساس - النص مصاحباً سوائياً بشكل مستمر ، حين يمكن أن تنظم المحمولات في شبكة مترابطة نحوياً .

إن هذه الرؤية تقدم صورة واضحة عن الترابط بين التشكيل النحوي الظاهري الذي يركز على علاقات نحوية أساساً والتمثيل الدلالي المفهومي الذي يصل مع تلك العلاقات الظاهرة في بنية داخلية والعلاقات المخترنة داخل المعجم والعناصر المعرفية - البراجماتية التي تنظم العلاقات بين اللغة (أو التكوينات اللغوية أو أبنية النصوص) وعمليات الاتصال والتفاعل .

ويتشكل النموذج الذي اقترحه بتوفي من مكونين جوهريين يحدد هما على النحو التالي :

- المكون النحوي (GK) ويجري الصل به مع التمثيلات الدلالية - المفهومية المعيارية (المنطقية)، وتوجب هذه العمليات ثلاثة أنظمة من القواعد ؛ القواعد التي تحدد بناء التمثيلات المنطقية ، والقواعد التي تلحق التمثيلات الدلالية المفهومية المطابقة بالنصوص المدروسة، وأخيراً القواعد التي يشتق من خلالها النصوص الممكنة من تلك التمثيلات.

وحتى يمكن أن يوضع نظام دقيق لتلك القواعد يرى بتوفي أنه يجب أن تحل المهام الأساسية التالية :

- تمثيل واضح لأوجه وصف - الموضوع التي تقوم بوظيفة عناصر أساسية في صورة تمكن من كل العنوايات الدلالية - الماصدية.
- تركيب تلك المحاور - القضية التي تقدم تمثيلات غير متناقضة للأحداث والحقائق .
- ضمان عملية تمييز متدرجة لتلك المحاور القضية (ذات أبنية عليا زمنية ومحددة للصيغة وأدالية).
- أخيراً إعداد نظام للعناصر المترابطة التي توجد بين القضايا المميزة والتمثيلات المفهومية للنص .

وتعد المهام الثلاث الأولى مهام منطقي - المحمولات الصيغي بمفهوم واسع له ، بينما يضي المنطقي القضوي الصيغي بالمهمة الأخيرة، وكذلك نظرية الجدول ونظرية الاستدلال ، وإن لم ينظر إلا إلى كم محدد من القضايا ، بيد أن نحو النص (أو منطق النص) في صورته النهائية لا يجيز أية قيود خاصة بالقضايا⁽⁷³⁾.

أما المكون الدلالي (SK) فتكمن مهمته في إلحاق نماذج ما بوصفها ماصدقات بكل نص في عالم ممكن من خلال تمثيلات المفهوم - النصية، تلك الماصدقات تتبع السياقات الواردة فيها، ويوجب الإجراء الواضح لتلك المهمة وضع نظام قواعد يمكن من الوصول - إنطلاقاً من التفسير الدلالي الماصدي لتمثيلات العناصر الأساسية ، غير المحاور القضية البسيطة والمميزة - إلى تحديد التفسير الدلالي الماصدي للتمثيل المفهومي الكامل للنص.

وتعد هذه المهمة أيضاً - في رأيه - مهمة غاية في التعقيد، حين يقتصر التفسير على أقماط نصية محددة ، بل إن هذا التعقيد يصل إلى قدر كبير لا يدرك مداه حين نتعامل مع نصوص استعارية / رمزية⁽⁷⁴⁾.

ويلاحظ - بناء على ما تقدم - من إيضاح لمهام المكونات الأساسية في نموجه والقواعد والتحويلات والتمثيلات التي تندرج تحت كل مكون أن الاشتغال بالقضايا الدلالية انعكس في دقة بناء المكون النحوي ، وترجع ميزة ذلك للتطور إلى أن التشكيل أو الإعداد النهائي للمكون الدلالي يشترط تشكيلاً كاملاً للمكون النحوي .

ويلاحظ أيضاً أن القدرة الوظيفية لكل من المكونين النحوي والدلالي تستند - في رأيه - إلى المعجم سعياً إلى تحقيق متطلبات كبرى، إذ إن المعجم - وفقاً للمهام التي أشرنا إليها من قبل - يشكل أساس آلية نظرية (بنية النص - بنية العالم). كما أن توسيع الوصف والتحليل لا ينطلق من المستوى النحوي (المكون النحوي)، بل من المستوى الدلالي الشمولي (المكون الدلالي البراجماتي) الذي يجيز تفسيرات دلالية - ماصدية للنصوص في إطار ما أطلق عليه " نظرية نصية جزئية " والتفسير الدلالي - الماصدي للتمثيل المفهومي الكامل للنص .

بينما يقوم نموذج فان دايك التحليلي على عمليات أربع أساسية، تنطلق الأولى بطرح جزء من المادة والثانية بحذف بعض المعلومات والإبقاء على بعضها الآخر ، والثالثة بتحويل المادة إلى تصور أكثر عمومية ، والرابعة بخلق مادة جديدة لعرض التمثيل الدلالي بصورة أكثر تماسكاً ، يركز نموذج بتوفي التحليلي (الذي يستند إلى المكونات الثلاثة الأساسية أيضاً ، أعني المكون النحوي والدلالي والبراجماتي) على عمليتين محورتين ، هما عمليتا التأليف والتفكيك للكشف عن الكيفية التي يحقق بها منتج النص تعادلاً بين عالمين : عالم النص وعالم خارجي أو بين بنيتين : بنية قطعية إبداعية وبنية خارجية محتملة .

الاتجاه الرابع

تجزئة النص

يؤني منهج فاينريش عناية أساسية بأوجه الترابط التي تتحقق على مستوى الجملة ، برغم أنه يزعم أن ذلك ليس كافياً وينبغي تجاوزه إلى أوجه الترابط النحوي على مستوى النص للوصول إلى تحديد دقيق لبنيته الكلية المتماسكة ، ولكن نظرة متفحصة للمقولات التي استخدمها والإجراءات التحليلية التي اتبعها ترجح استناده إلى مقولات وتصورات الأنحاء التقليدية وبخاصة النحو التبعي، وإن حاول في بعض مواضع في عمليات الوصف أن يتجاوز أطرها بتوظيف مبادئ أكثر عمومية وشمولاً إلا أن محاولته - في حقيقة الأمر - تنطّل محاولة لإعادة النظر إلى الجملة وتتابع الجمل والنص انطلاقاً من مستوى الجملة .

وهكذا فالمكون النحوي في نموذج يحتل الصدارة، وإن كان يلاحظ أنه استخدم المكونين الدلالي والبراجماتي ، ولكن بصورة محدودة خلافاً للاتجاهات الأخرى التي فصلناها ، وأنه ألح على أن نموذج يندرج تحت النماذج النصية ، لأنه لابد أن يتعامل النص الذي يعد - في رأيه - تكويناً حتمياً ، راسخة أجزاؤه ، أي أنه تكوين تحدد أجزاؤه بعضها بعضاً، لأنها ثابتة متضالفة⁽⁷⁵⁾ .

هكذا فهم فاينريش النص ، فالجملة في النص لا تفهم في ذاتها فحسب، وإنما تسهم الجمل الأخرى في فهمها ، وهذا يبين أن الجملة ليست وحدها التركيب الذي نحدد به المعنى ، وإنما نحدد المعنى أساساً من خلال النص الكلي الذي تتضالفر أجزاؤه وتتآزر .

تحديد المعنى عند فاينريش يتحقق إذن من خلال ما يسمى

بوحدة النص أو التماسك الكلي للنص ، وهو - كما يرى سوينسكي - يعتمد أساساً على السياق الذي يقدم من خلاله معلومات معينة، أي على علاقات دلالية توصف بالتماسك ، فالجمل وأشكال القول الأخرى والمنطوقات اللغوية بتماسك بعضها مع بعض دلاليًا من خلال المعلومات التي يقدمها النص بحيث لا يجد المستمع أو القارئ فراغاً أو ثغرة عند توصيل المعاناة⁽⁷⁶⁾.

لقد دافع فلينريش عن ضرورة التحول إلى التحليل النصي، فلا يمكن أن يكون علم اللغة إلا علم لغة نصي، بمعنى أن كل بحث لغوي نصي يجب أن يبدأ به كإطار الوصف، ويبرز هنا الترابط التركيبي للنص وسياق الفهم ، كما أنه قد سعى إلى إبراز المعنى اللغوي النصي من خلال دراسة تميز من الناحية الوظيفية بين وسيلة عائلية محددة (anaphorisch) أي الإشارة إلى متقدم، ووسيلة خلفية (Kataphorisch) أي الإشارة إلى متأخر.

إن منهج تجزئة النص (Textpartitur) ليس إلا محاولة لتقديم وسيلة بسيطة لقياس علاقات التشابه والتحاور والتقابل وغيرها من العلاقات النحوية - الدلالية الأساسية ، بين الجمل المتجاورة في نص ما في إطار مفهوم " تماسك النص "، وقد اتخذ التحليل فيه صورة إجراءات تنظيمية تقوم على الوصف اللغوي الشكلي أساساً وإن كان المدخل إلى ذلك وصف العلاقات القائمة بين المفردات داخل الجمل بهدف تحقيق أوجه التعالق بين تلك الأبنية الصغرى والوحدة الكلية للنص .

ويذهب شيلنر في تحديد هذا النموذج ومكوناته وإجراءاته إلى أنه نموذج من التحليل الذي تتكون أجزاؤه من النص ، موضع التجزئة وسطوره التي تتشكل بتحديد نظري نحوي لهذا النص حيث يهدف من ذلك كله إلى وضع نظرية لغوية للكشف عن قيمة النص بعوامل مساعدة،

إن هذين العنصرين (أي مكونات النص وتحليل الكلمات) يتضمنان تحليلات تركيبية نحوية بناء على أجناس متعددة ، مثل الإيجاب والسلب والافراد والجمع وأدوات التعريف والتكثير والبناء للمعلوم والبناء للمجهول وموقعية الفعل وتعام الفعل ونقصاته، وينبغي للوصول إلى نتائج مؤكدة - في رأي شولنر أيضاً - إكمال هذا التصنيف التركيبي بتصنيفات صوتية ودلالية تضاف إلى التصنيفات النحوية السابقة⁽⁷⁶⁾.

ونضيف هنا إلى أنه إذا كان منهج تجزئة النص يركز على توزيع أفعال النص ودلالاتها ووظائفها وعلاقاتها فإن ذلك لا يحول دون القيام بتجزئة لأقسام الكلام الأخرى كالأسماء والصفات والمكونات الحرفية والظرفية والأدوات وغير ذلك . وتجدر الإشارة هنا - ابتداء - إلى أن الوصف الأساسي يتم في شكل جزئين متطابقين يمثل الجزء الأعلى (أو السطر الأعلى) النص وأجزائه ، ثم يرد تحته تحليل الكلمات وأجزاء الجمل ، ويمكن أن يجزأ الوصف في طبقة أخرى حيث يقع التحليل وفق مستويين ، مستوى أقسام الكلام من الجهة التي يطلق عليها في الغالب المقولات (الأجناس) النحوية ، ووفق عناصر الجملة من جهة أخرى . أما التحليل وفق أقسام الكلام فبعد بحق تحليلاً نحوياً للجملة ، بينما بعد التحليل وفق عناصر الجملة تحليلاً شبيه منطقي للجملة.

ويسر التحليل في نهج تجزئة النص استناداً إلى الأفعال في البداية ، بتقسيم أو تجزئة النص وفق أفعال ، بسيطة كانت أو مركبة، ويوضع أمام كل فعل رقم يحدد موضعه من النص ، ويكتب الفعل بحروف مائلة إذا كان بسيطاً ، أما إذا كان مركباً فيكتب الفعل الأساسي فقط بحروف مائلة ، وإن كان ينظر إليه على أنه وحدة دلالية غير متجزئة .

ويلاحظ هنا أن تجزئة أفعال النص البسيطة والمركبة تستند إلى

وجهاً نظراً متباينةً يستوضح فيها عن المعلومات النحوية التي تتضمنها أو تحاط بها في تجاور نصي مباشر (أي ليس المعطومة المتمثلة في بنية الكلمة فحسب ، بل المعطومة الخاصة بالزمن أيضاً على سبيل المثال). وتوضع في الاعتبار أيضاً المعطومة النحوية التي تتقدم الفعل أو تتبعه في تجاور نصي تبعي ، مثل المعطومة الخاصة بالشخص النحوي الذي يتضمنه ضمير الشخص....⁽⁷⁸⁾

لقد على فاينريش بما أطلق عليه " إشارات توجيه الاتصال في النص " ومنها ضمائر الشخص والإشارة والملكية وأدوات التعريف والتكثير ومورفيمات الأزمنة وغيرها من الإشارات التي تقوم بوظيفة نصية محددة ، فالأدوات علامات تركيبية يستخدمها المتحدث ليعين للمتلقي على أي وجه ينبغي أن يقيم ربطاً داخل النص . ولمورفيمات الزمن أيضاً وظيفة إشارية ، إذ **يوجه المتحدث** من خلالها تلقي السامع للنص . ويغرق فاينريش بين أزمنة - قص ، ينبغي أن توجه السامع إلى موقف تلقى أكثر توتراً ، وأزمنة سرد تشير عكس ما سبق إلى موقف تلقى أخف توتراً . وتشكل الانتقالات الزمنية (أي تبادل الأزمنة) أهمية خاصة للاتصال، إذ إنه ينسب إليهما توجيه الاتصال ضمن المورفيمات الأخرى. ولذا أدخلت في علاقة مع موقف الاتصال وشركاء الاتصال⁽⁷⁹⁾.

وهكذا يتضح أنه على الرغم من تركيز فاينريش على تجزئة النص وفق الأفعال ، فإن العناصر النصية الأخرى لها دور جوهري في التحليل . وإذا كانت تجزئة الأفعال تقوم على التقسيم الذي استقر في النحو التبعية ، مما يؤكد استناده إلى معايير (أو بارامترات) نحوية مختلفة في الأساس ، فإن ذلك لم يحل دون وضع هذه المعايير الجزئية في إطار تصور شمولي تحكمه قواعد الاتصال ومكوناته وأهدافه .

ويلاحظ أن فاينريش قد اختار هنا فكرة الثنائيات في التحليل

النحوي ، إذ نجد معايير التحليل ثنائية في الأغلب مثل الإثبات والنفي والإفراد والجمع والبناء للمجهول والبناء للمعلوم وفعل ثنائي القيمة وفعل أحادي القيمة ، وتماثل الفعل ونقصانه وحال تحقق وحال احتمالي ومنظور خلفي ومنظور أمامي وزمن سردي وزمن قص وغير ذلك . ويذهب كلماير في وصفه لهذا المنهج إلى أن فاينريش قد اضطلع بمحاولة تحليل نصي على أساس نظرية التبعية ، أي توجيه الفعل، حيث حصر نفسه في إدراك ما يسمى بإشارات توجيه النص ، وقد سجل ذلك بصورة متصلة في صورة تجزئة النص على أسطر مختلفة إلى جانب الإشارات السابقة ذكرها كالضمائر والأدوات والأزمنة والعدد والتكافؤ القوة .

وتسجل تجزئة ثانية ، يطلق عليها تجزئة الانتقال النصي، انتقالات (أو تبادلات) متماثلة وغير متماثلة من فعل إلى فعل في النص. وترجع أمثلة فاينريش سيادة الانتقالات المتماثلة ، إذ توصف الانتقالات المتماثلة بأنها إبلاغية (بالمفهوم المستخدم في نظرية الاتصال) للسماع بوجه خاص ، ويسهم نوعا الانتقال - لدى فاينريش - في تحقيق نصية النص⁽⁸⁰⁾.

استخدم فاينريش مصطلح " قوة الكلمة أو التكافؤ أو القيمة " كما ورد في النموذج الذي وضعه تنوير ، ولكنه يغير في تصنيف الأفعال تغييراً طفيفاً ، فيفرق من قوة الفعل على مستوى اللغة ، حيث يتحدد عدد العناصر التي يسيطر عليها الفعل على نحو حتمي (أي في بنية مفترضة) وبين قوة الفعل على مستوى الكلام حيث يتحدد عدد العناصر التي يسيطر عليها الفعل ونوعها في النص المحلل (أي في بنية نصية فعلية)، وليس من الضروري أن يتطابق النوعان. ويضع الفعل الأحادي القيمة في مقابل الثنائي القيمة، والثنائي القيمة في مقابل الثلاثي القيمة.

لقد عنى بالتقسيمات المختلفة للأفعال عناية كبيرة وإبراز العلاقات بينها وبين المكونات الأخرى التي ترتبط بها ارتباطاً مباشراً أو غير مباشر رافضاً الانحراط في الخلافات النظرية حول تلك الأجناس النحوية ، ومؤكداً على أن مبدأ التوزيع يرجح أن منهج تجزئة الأفعال لا يسوغ استقلال الجملة . إنه يعالج العلاقات بين الأفعال على امتداد النص المدروس. فتحدد سماتها ومواقعها ووظائفها لإثبات أوجه الترابط بينها، بحيث يمكن - كما يقول فاينريش - أن يتكشف ذلك الترابط بين فعل في الجملة التاسعة وفعل في الجملة الخامسة من خلال منظور النظرة القبلية في مقابل النظرة البعدية مثلاً ، بل يرتبط فعل الجملة الخامسة ذاته مع فعل الجملة الثلاثين من خلال ثنائية : فعل يشغل الموقع الثاني في مقابل فعل يشغل الموقع الأخير أو المقدمة⁽⁸¹⁾.

وقد اختار فاينريش تقسيماً للأزمنة يتلاءم مع منهج تجزئة النص، فالأزمنة - في رأيه - وسائل ربط أو وسائل لتحقيق الترابط أو التماسك النصي، تجمع بين الإيجابية والاختيارية ، إذ لا يجوز الاستغناء عنها في تشكيل النصوص ، ولكن للمتكلم الحرية في أن يختار بين عدة أزمنة للتعبير عن مقاصد في مواقف الاتصال المختلفة. وتقسم الأزمنة إلى أزمنة سرد ؛ وهي أزمن الحال والمستقبل والزمن التام أساساً ، وأزمنة قص ؛ وهي أزمنة الماضي والماضي المركب (البعيد) والشرط، وتوصف النصوص التي تسيطر أزمنة السرد فيها "نصوص سرد" بينما توصف النصوص التي تسيطر فيها أزمنة القص "نصوص قص".

وتقسم الأزمنة أيضاً إلى زمن استرجاعي (قَبْلِي) وزمن توفعي (بَعْدِي)، فالزمنة الاسترجاع تستدرك أو تسترجع معلومة تقدمت ، وأزمنة التوقع تقدم معلومة مسبقاً، الأمر إذن يتعلق بمفاهيم نسبية تتصل بالعلاقة بين زمن النص وزمن الفعل أو الزمن الذي يحدده السياق

والزمن الذي تحدده الصيغة . أما الأرمنة الصفرية فلا يفرق فيها بين زمن النص وزمن الحدث . ويلاحظ هنا أن الأرمنة نسبية ، إذ لا توجد حدود صارمة بينها، كما أن اللغة منطقها الخاص في التمييز بين الأرمنة، قد يتعارض مع حدود المنطق الحالية .

وفي الحقيقة لا تخرج هذه المحاولة في مجملها على المعايير النحوية التي عنيت الأتحاء التقليدية بتطويرها ، فإذا كان فاينريش في إطار تصوره للنص على أنه تعبير منطوق (أو منطوق لغوي) مستمر أو متقطع بدرجة لا تذكر ، تدعّمه تفاعلات تواصلية مختلفة بين شركاء الاتصال ، قد أدخل معايير دلالية - پراجماتية ضئيلة ومحسوبة ، وهو لم ينكر ذلك، بل إنه ذهب إلى أنها محاولة أولية محدودة يجب أن تستكمل بتجزئة نصية مورفولوجية ودلالية إلى جانب التجزئة النصية لتقديم نموذج تحليلي أكثر قدرة على التعامل مع عدد لا محدود من النصوص . إن كل تجزئة نصية قطعية محددة لا تعدو أن تكون لاختياراً معيناً يختاره الباحث للإجابة عن تساؤلات محددة .

فلا يقرر في إطار هذا المنهج مسبقاً وجهات نظر بعينها يجب أن توضع في الاعتبار أو أي ترتيب يجب أن تنظم من خلاله إجراءات التحليل وعمليات الوصف . ومن ثم يصلح أن يطبق منهجه على بعض النصوص، وربما لا يصلح أن يطبق على نصوص أخرى⁽⁸²⁾ .

هكذا قدر فاينريش منهجه ، وهو تقدير واقعي مقبول، إذ لم يهدف - كما بالغ شولنر - إلى وضع نظرية نصية لغوية للكشف عن قيمة النص بعوامل مساعدة . ونضيف أيضاً أنه لم يقصد الوصول إلى نتائج مؤكدة ، بل نتائج مهمة أو مميزة أو دالة، كما إن إقراره بأنه اعتمد على مقولات نحوية واستخدم بارامترات نحوية في المقام الأول لا يعني إهماله العلامات مطلقاً ، بل إنه - كما تبرز تحليلاته - استخدم

بعض علامات تركيبية ذات مضمون دلالي ، حيث يتداخل المعنى مع البنية على نحو يستحيل معه الفصل بينهما. وهكذا تكون العلامات الدلالية والتداولية علامات إضافية لم تستبد في التحليل نهائياً ، ولكنها - في رأيي - ذات دور محدود إلى حد بعيد.

ويرجح زعمنا أن منهجه لم يستوعب علاقات مهمة ضرورية على مستوى النص موقفه من الروابط ، إذ رأى أن مفهوم الرابط مفهوم فضفاض إلى حد بعيد يضم أشكالاً كثيرة من الربط ، وبالنسبة لهذا المنهج لا تدخل الروابط في تجزئة النص أساساً ، بل في تجزئة متحولة للنص ، فهي تؤدي في النص بوصفها علامات ما تؤدي تحولات علامانية مع المقولات النحوية الأخرى . ويذهب أيضاً إلى أنه لا يجب الربط بين ارتفاع نسب ورود علامات مع المقولات النحوية الأخرى . ويذهب أيضاً إلى أنه لا يجب الربط بين ارتفاع نسب ورود علامات معينة أو انخفاضها بشكل حتمي . وذلك موقف غريب ممن يلج على أن تحليله يتجاوز إطار الجملة إلى النص ، ولا يتناسق مع ذهابه إلى أن تحقق نصه ما يركز أساساً على تماسكه ، أي على علاقات التماسك الكلي بين أجزائه في المقام الأول إلى جانب علاقات أخرى جزئية تقع على مستويات مختلفة، ولكنها لا تستطيع وحدها أن تحقق النصية.

اتجاهات أخرى

إن التصور الجوهري الذي يمكن أن ينتج عن تحليل الاتجاهات النصية بوجه عام هو اتفاقها في توظيف المكونات الأساسية في التحليل النصي ، أعني المكون النحوي والمكون الدلالي والمكون البراجماتي وإن اختلفت فيما بينها في القدر الذي تسهم به عناصر كل مكون في تشكيل النموذج التحليلي وفي العوامل التي يستند إليها في عملية توسيع المكونين الدلالي والبراجماتي بوجه خاص .

فإذا كان التطور الذي شهده البحث الدلالي قد أثر في كيفيات تعامل الباحثين مع التراث النحوي بكل ما يضمه من أفكار وتصورات وحدود ومقولات ومناهج وصف وتحليل ، انعكس ذلك التأثير في إعادة صياغة كثير من تلك الأفكار والتصورات والمناهج وفق أسس ومبادئ ومعايير لا تفصل النحو عن الدلالة ، فقد تأثرت الاتجاهات (بخاصة ما تضمنه نظرية الاتصال ونظرية الحدث الكلامي) النصية تأثيراً كبيراً بالأفكار والتصورات البراجماتية إلى الحد الذي استحال معه انفصال المكون البراجماتي عن المكونين النحوي والدلالي في التحليل النصي ، بل إن ذلك المكون البراجماتي صار موجهاً قطعياً للمكونين الآخرين .

ويصور فإن دايك هذا التأثير في عبارات دقيقة حيث يقول : بينما يختص النحو بكيفية صياغة المنطوقات بناء على قيوده ، ووفق قواعده ، والدلالة بتفسير المنطوقات وفق قيودها (وينسحب ذلك على المعنى والإحالة أيضاً) ، أما البراجماتية فتضطلع بمهمة معالجة القيود التي تجعل منطوقات لغوية مقبولة أو ملائمة في مواقف اتصالي يعبر من خلاله مستخدم اللغة . (يدخل في الاعتبار هنا ما أشرنا إليه من اختصاص البراجماتية بتحليل الأحداث الكلامية ووظائف اللغوية وسماتها في عمليات الاتصال بوجه عام⁽⁸³⁾).

يعني ذلك أن البراجماتية تختص بدراس العلاقات بين النص والسياق ، حيث تعالج قيود وقواعد صلاحية منطوقات معينة (أو أحداث كلامية) لسياق محدد . فمدار الأمر فيها إذن الكشف عن الترابط بين بنية النص وعناصر الموقف الاتصالي الذي يرتبط بها بشكل منظم، إذ تشكل هذه العناصر معاً " السياق " . وبدءاً فإن دايك أن علم النص ينحدر إلى اتخاذ إجراءات منظمة، مبتدئاً بالسياق المباشر، وهو " السياق النفسي" الذي يتم فيه إنتاج النص وفهمه وإعادة تكوينه ومن الناحية الوظيفية

فإنه يعني بشرح كيفية قيام النص بوظائفه، أي بتحليل الخواص المعرفية العامة التي تجعل من الممكن إنتاج البيانات النصية المعقدة في مرحلة الأداء، وإعادة إنتاجها بالفهم في مرحلة التلقي⁽⁸⁴⁾.

وهكذا فالسمة الأخرى الجوهرية لهذه الاتجاهات النصية تنجلي في تجاوز مهمتها العناية بالبيئة اللغوية، أي مستوى المنطوق اللغوي، إلى العناية بكفاءة المتكلم وكفاءة المتلقي، ولذا نجد الاتجاهات النصية تهتم بعلميتي الإنتاج والتلقي، ولكنها تختلف فيما بينها في تحديد مراحل إنتاج النص ومكوناته والعوامل المؤثرة في تحديد كفاءة المتكلم (المنتج)، وكذلك في تحديد كفايات التلقي وأدواته وأهدافه ودرجاته والعوامل المؤثرة في كفاءة المتلقي.

ومن تلك الاتجاهات التي تعني بعملية التلقي الاتجاه الذي يمثله إيزر من خلال النظرية التي وضعها، وأطلق عليها "نظرية التأثير" وهي نظرية تعني بعملية القراءة ذاتها استناداً إلى أن تحقيقاً للنص لا يتم إلا من خلال عملية القراءة التي تتفاعل مع لغته تفاعلاً شاملاً، إن للقارئ دوراً فعالاً في عملية إنتاج النص ذاتها - كما يقول إيزر - فليست العلاقة بين النص والقارئ تسير في اتجاه واحد من النص إلى القارئ بل في اتجاهين متبادلين: من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضيفي القارئ على النص أبعاداً قد لا يكون لها وجود في النص⁽⁸⁵⁾.

ويعني ذلك أنه ليس للنص وجود مستقل عن القارئ، فالعلاقة بينهما علاقة ديناميكية حوارية جدلية متجددة، إنه يعود إليه الحياة بقراءاته المستمرة. كما أن العلاقة بينهما تأخذ أشكالاً عدة مثل التلاقي والتداخل والتفاعل وغيرها، وتتخذ في النهاية شكلاً من أشكال التلاحم. فالهدف من إدراج علميتي الإنتاج والتلقي إنن الوصول إلى فهم أفضل للنص والكشف عن مغزاه من خلال محاولات تفسيرية متعددة.

ومنها أيضاً الاتجاه الذي يمثل فوندرليش ويعتمد على أسس نظرية الحدث الكلامي، ويطلق عليه " الأفعال الكلامية ". وتعد هذه النظرية في الأساس نظرية فلسفية، وهي تفترض أن الأفعال تقدم نوعاً محدداً من الأحداث ، وينسحب مصطلح " حدث " على تغير ما، وهو تغير حال إلى حال أخرى ، ويطلق عليه حال البداية (المدخل) وحال النهاية (المخرج)، ومصطلح " حال " هنا يعني أن يتألف من عدد من أشياء ذات سمات وعلامات معينة ، ويفرق هنا بين الأفعال الكلية والأفعال الجزئية، فالأفعال الكلية لها قصد أو هدف عام، بينما تنجز الأفعال الجزئية بصورة مستقلة وتفسر في حد ذاتها عرفياً . وهكذا تكون عوامل النية والقصد والهدف في أثناء عملية إنتاج الأفعال عوامل مهمة ، ويفرق هنا أيضاً بين أشكال الأفعال المختلفة من الجانب البراجماتي لها، فثمة أفعال قولية وأخرى إنجارية وثالثة تأثيرية ، ويرتكز التفريق بينها على تحديد إلى أي مدى يمكن أن تنجز أحداث كلامية معينة تغيرات ، وما نوعها وأثرها على أطراف الاتصال في الجماعة⁽⁸⁶⁾.

ويذهب فوندرليش في إشارة واضحة إلى الوظيفة الاتصالية إلى أن ثمة عناصر مهمة تسهم في إدراك السامع المعنى الاتصالي لمنطوق لغوي ما. فالمنطوق في حد ذاته ليس اتصالياً، بل لا يصير كذلك إلا من خلال الاشتغال على إطار اتصالي. ويشير فوندرليش في هذا المقام إلى ثلاثة أطر : 1 - في سياق موقف حدد بدقة ، يكون فيه لمنطوقات شديدة الاختلاف وظيفة اتصالية واحدة ، 2 - يكون لجملة نطقت بدقة في سياقات مختلفة وظائف اتصالية شديدة الاختلاف ، 3 - يكون لجملة نطقت بدقة في سياقات فعلية (ملفوظة) مختلفة وظائف اتصالية شديدة الاختلاف.

ولا يعني ذلك أن كل منطوق يمكن أن يقوم بكل وظيفة اتصالية،

كما يؤكد فوندرليش أن الأحداث الكلامية تحقق تغيراً في الموقف الاتصالي من جهتين :

الأولى : يحقق كل فعل كلامي تغيرات في المواقف القضية لكل من المتكلم والمستمع.

الثانية : ينتج كل فعل كلامي أوجه التزام محددة لكل من المتكلم والمستمع.

ويذهب لى أن المواقف القضية وأوجه الإلزام يجب أن تبحث بحثاً منظماً، يمكن أن يبني عليه نظرية الفعل الكلامي⁽⁸⁷⁾.

ومن الاتجاهات اللغوية التي طرحت نماذج تحليلية مهمة وواضحة ، وطبقها أصحابها على عدد من النصوص مما حقق الثبات والشيوع ، نموذج الاستبدال المنتجيمومي الذي وضعه هارفج ، ونموذج التوالي الموضوعي الذي وضعه دانش ، والقناظر النصي لجريماس وغيرها ، وهي نماذج تنصف بالنظامية إلى حد بعيد، وهي وإن اختلفت في مكوناتها وإجراءاتها واستراتيجياتها ، فهي تتفق في هدف واحد ، ألا وهو الكشف عن محاور مثلث الاتجاهات النصية : كفاءات المنتجين وكفاءات المتلقين وطاقت النصوص .

المراجع

أ - العربية

* أوستن :

نظرية الفعل الكلام العامة، ترجمة : عبدالقادر فنيني، طرابلس الشرق، 1991.

* برنارد شبلنر :

علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة : د. محمود جاد غرب، دار الفضية، القاهرة، 1987م.

* د. سعد مصلوح :

لحوق لاجرمية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، فصول، يوليو/ أغسطس 1991م.

* د. مسعود حسن بخيري :

علم لغة النص، الأجلو المصرية 1993م، والوجمان ط2، 1997.

* د. صلاح فضل :

بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت 1992م

* د. محمد العهد :

اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، عالم الفكر، القاهرة 1990م.

* د. محمد مفتاح :

تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيات للنص، المغرب، ط2، 1986م.

* محمد خطابي :

استراتيجيات النص، منطل إلى إسهام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991م.

* د. نبيلة إبراهيم :

النص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة 1992م.

ب - الأجنبية :

- * Beaugrande, R.A.de / Dressler, W.U. :
Einführung in die Textlinguistik, Tübingen 1981
- * Coseriu, E. :
Textlinguistik. Eine Einführung, Tübingen 1980.
- * Dijk, T.A. van :
- Text and Context, Longman 1976.
- Aspekte einer Textgrammar, in : Textlinguistik (Hrsg.) von Dressler, W 1978, 268 bis 299.
- Teiwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung, München 1980.
- * Dressler, W.U. (Hrsg.)
Textlinguistik, Darmstadt 1978.
- * Kallmayer, W. (ed.)
Lektürekolleg zur Textlinguistik, Bd. 1/2, Frankfurt 1974.
- * Klein, W. :
Methoden der Textanalyse, Heidelberg 1977.
- * Sowinski, B. :
Textlinguistik, Kohlhammer, Stuttgart 1983.
- * Venz, H. :
Einführung in die Textlinguistik, München 1992.

الهوامش

(1) أعني اتجاه بوجزاند / درستر، الذي سنتفله فيما بعد، الذي يعد النص حدثاً اتصالياً، يجب أن تتوفر فيه سبعة معايير لتحقيق نصيته. ويتفق اتجاه فان ديك وشميت معهما في المبدأ، ولكن يختلفان معهما في التفاصيل اختلافاً كبيراً. انظر أيضاً : بلاغة الخطاب وطم النص، د. صلاح فضل، ص 250.

(2) انظر تفصيلات في تلك في " علم لغة النص " ص 164 وما بعدها.

(3) van Dijk, Textwissenschaft, S.18.

(4) Coseriu, E. Textlinguistik, S.35.

(5) Bezugrunde L. Dressler, Einführung in die Textlinguistik, S. 3.

(6) Klein, W. Methoden der Textanalyse, S.S. 17 - 19.

(7) van Dijk T., op. cit., S.1.

(8) ebenda, S. 10.

(9) ebenda, S.8.

(10) ebenda, S.S. 10 - 12.

(11) (10) ebenda, S.S. 18 - 19.

(12) van Dijk, Aspekte einer Textgrammar S. 272.

(13) انظر الحدود الأخرى بالتفصيل في كتاب :

Vater, H. Einführung in die Textlinguistik, S. 14.

(14) van Dijk, Textwissenschaft S. 20.

(15) ebenda, S. 23f.

(16) ebenda S. 39.

(17) ebenda, S. 91.

(18) ebenda, S. 42.

(19) ebenda, S. 42.

(20) ebenda, S. 43.

(21) ebenda, S. 45.

(*) لاحظ أنه يمكن أن يطلق عليها قواعد أو قوانين أو معايير.

(22) ebenda, S. 46.

(23) Bezugrunde ? Dressler, Einführung in die Textlinguistik, S. 18.

(24) Coseriu, E. Textlinguistik, S. 94.

ود. محمد عبد : اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ص 112.

(25) انظر تفصيل حول الفروق بين هذه الميقات في كتاب كوزيرو السابق من ص 96 - 100 ، وكتاب د. أحمد من ص 117 - 119.

(26) Beaugrande L. Dressler, op. cit., S. 28f.

(27) ebenda, S. 34.

(28) ebenda, S. 37.

(29) ebenda, S. 38.

(30) ebenda, S. 35.

(31) ebenda, S. 36.

(32) ebenda, S. 39.

(33) ebenda, S. 39 - 40.

(34) Beaugrande / Dressler: Einführung in die Textlinguistik, S. 3.

(35) Vater, H. : Einführung in die Textlinguistik, S. 30.

(36) Beaugrande / Dressler, op. cit., S. 14.

ترجمت هذه المصطلحات إلى : نسك والحيك والقصد والقبول والإعلاء والمقاسية والقياس،
انظر: نحو لاهوتية للنص الشعري، ص 154

(37) ebenda, S. 4.

(38) د. سعد معلوح : نحو لاهوتية للنص الشعري، ص 154

(39) السابق، الصفحة ذاتها.

(40) Vater, H., op. cit., S. 35.

(41) نحو لاهوتية للنص الشعري، ص 157.

(42) Beaugrande / Dressler, op. cit., S. 8.

(43) نحو لاهوتية للنص الشعري، ص 154

(44) Vater, H., op. cit., 42.

(45) نحو لاهوتية للنص الشعري، ص 154.

(46) Vater, op. cit., S. 43.

(47) Beaugrande / Dressler, op., S. 8.

(48) ebenda, S. 9.

(49) ebenda, S. 9.

(50) Vater, H., op. cit., S. 52.

(51) Beaugrande / Dressler, op., cit., S. 11.

(52) ebenda, S. 11f.

(53) ebenda, S. 13.

(54) د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب النعري من 121 ، 122 .

(55) van Dijk, *Aspekte einer Textgrammar*, S. 272.

(56) Nowinski, B. *Textlinguistik*, S. 32.

(*) وعرضت هذه الفروق بالتفصيل في " علم لغة النص " من 216 — 220 .

(57) Nowinski, *op. cit.*, S. 42.

(58) van Dijk, *Text and Context*, S. 5.

(59) لسانيات الخطاب، من 29 — 30 .

(60) van Dijk, *Textwissenschaft*, S. 39.

(61) van Dijk, *Text and Context*, S. 4.

(*) عرض لهذه القواعد بالتفصيل كل من د. صلاح فضل في كتابه : بلاغة الخطاب وعلم النص من

من 253 — 268 ، وروجرالد / درسلر في كتابهما : *Einführung in die Textlinguistik*, SS. 28 - 29 .

لما قدنايك مؤسس هذا التحليل لذلك تناولها في كتابه " *Textwissenschaft* ابتداء من 42 .

(62) بلاغة الخطاب وعلم النص، من 260 — 261

(63) van Dijk, *Textwissenschaft*, S. 33.

(64) van Dijk, *op. cit.*, S. 42.

(65) van Dijk, *op. cit.*, S. 48f.

(66) *ebenda*, S. 82.

(67) Beaugrande / Dressler, *op. cit.*, S. 27.

(68) Pet. B. S.J. : *Transformationsgrammatiken und die grammatische Beschreibung der Texte*, S. 305.

(69) *ebenda*, SS. 307 - 308.

(70) Beaugrande / Dressler, *op. cit.*, S. 28.

ويشار إلى هذا النموذج بالاختصار (Te Swe St).

(71) Pet. B., *op. cit.*, SS. 308 - 310.

ونظر أيضاً تفصيلاً حول هذا المكون " علم لغة النص " من 255 .

(72) Pet. B. *op. cit.*, SS. 314 - 315.

(73) *ebenda*, SS. 323 - 324.

(74) *ebenda*, S. 324.

(75) نظر مناقشة هذا التعريف في " علم لغة النص " من 106 — 107 .

(76) Nowinski, *Textlinguistik*, S. 83.

(77) علم اللغة والدراسات اللغوية، من 200 .

(78) Weinrich, Die Textpartitur als heuristische Methode, SS. 396 - 397.

(79) Kallmeyer, Lektürkolleg zur Textlinguistik, S. 9.

Vater, Eine Einführung in die Textlinguistik, S. 40.

(80) Kallmeyer, op. cit., S. 91.

(81) Weinrich, op. cit., S. 399.

* انظر التعريف السابق ذكره أيضاً وعلاقتها بالمنهج الذي اقترحه S.39 K.

(82) Weinrich, op. cit., S. 406.

(83) van Dijk, op. cit., S. 69.

(84) enenda, S. 69.

(85) د. نبيلة إبراهيم : فن النص، ص 53 - 54.

(86) van Dijk, op. cit., SS. 76 - 79.

ونظر أيضاً الفصل الثامن من كتاب أوستن : نظرية العمل الكلام العام، ترجمة عبدالقادر فهديلي من ص 113 - 128.

(87) Kallmeyer, op. cit., S. 96.



تفسير تجربة قرن من الزمن من الكتابة للطفل على أن ثمة تشكلاً لمفهوم أدب الأطفال يختلف عن مفهوم الأدب أو أدب الراشدين ، وأستخدم هذا المصطلح لضرورة التمييز والبحث ، ويكمن هذا الاختلاف في الطبيعة التربوية لأدب الأطفال التي تنهض على خصوصيات نمائية ونفسية ومعرفية كثيرة ، وتستدعي في الوقت نفسه لـ اعتبارات فنية متعددة . ولاشك أن تشكل الكتابة للطفل قد استكمل حدوده في أحضان المدرسة (التربية والتعليم) من جهة، وفي أحضان علم النفس ، ومن ثم علم نفس الطفولة من جهة أخرى⁽¹⁾ . وعندما حاولت أن أقتصر حدود نظرية أدب الأطفال ، وجدت عتاً شديداً في ذلك لدى غالبية المختصين وخبراء أدب الأطفال والمشتغلين بالتنظير له ، وطرحت أفكارى بهذا الشأن على نخبة من هؤلاء المعنيين أثناء المؤتمر العالمي الثاني لأدب الأطفال (موسكو 1979) قبل أن أضع كتابي " أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً " (دمشق 1983). كان ثمة إقرار بالاختلاف في مفهوم أدب الأطفال أو الكتابة للأطفال ، غير أن حدود النظرية ما تزال ملتبسة في وهاد التربية والفن، وما ينتج عنهما من علاقات متشابكة .

إن هذا البحث محاولة أخرى لمقاربة نظرية لمفهوم الكتابة للأطفال والياافين تستكمل ما بدأته من قبل⁽²⁾ .

يستند الأدب ، في نظريته ، أساساً إلى الخيال ، لأن صلب نمى تنضيد الكلمات في متن ما ، هو المحاكاة أو تضافر الواقعي بتخييله ، على أن هذا التضافر مشروط في أدب الأطفال بشروط تجعل هذا الأدب

مجال استعارة يرمته تواعم إدراك الطفل (خياله ووعيه) ولغته (وسيلته للخيال والوعي)؛ والمعمول في ذلك هو أن الاستعارة بديل لواقع ، تصير معه إلى واقع جديد ميسور على عين الطفل وإحساسه ونموه المعرفي والنفسي والإتصالي ؛ وما طبيعة الاستعارة بعد ذلك إلا مجموعة تحكميات تفعل فعلها في صوغ أدب الأطفال واستهدافه .

تنطلق النظرية من أن الطفل ليس راشداً لنخاطبه بقول الراشدين وتقائات خطابهم ، وأنه ، أي الطفل ، في نموه وعمليات نموه ما يلبث أن يدخل شيئاً فشيئاً في عالم الراشدين ، ويتغلب بذلك عن خصائص عالمه ووشاح الاستعارة الذي يظل ما هو تواضع متفق عليه ، أما صفات هذا التواضع المتفق عليه فهي كامنة في جوانب الإحاطة بطبيعة الاستعارة ، وقوامها ، بالنظر إلى الاعتبارات التربوية والشمالية، فكرة التعميم ونزعة الإطلاق ؛ فالطفل لا يتعامل مع التاريخ والتراث الشعبي والأسطورة والمستقبل أو الحيوان والأشياء كما هي ، بل كما تبدو أو تتراءى في وجدانه النامي .

وعلى هذا لا يتعرف الطفل (أو لا يخاطب) بالحقيقة التاريخية والواقعية في حوادثها أو إحدائياتها ، في وقائعها أو سياقها الواقعي ، بل في إطار استعارة شاملة لهذا النسق تكوّن سياقها الواقعي بمنتهى التجريد في رحابة تخيل ببنى واقعه الخاص أو الجديد .

إن السؤال دائماً في نظرية أدب الأطفال هو : ما حدود التربوي في المكتوب للأطفال ، أو تجليات هذا المكتوب شفهاً أو عبر وسائط ثقافة الطفل ؟ لقد بات واضحاً أن معضلة التفكير في مفهوم أدب الأطفال كامنة في إضاءة هذه الحدود داخل الفني والجمالي والمعرفي في تشكل الكتابة للأطفال . ولاشك ، أن ثمة صعوبات كثيرة تحول دون نظرية أدب الأطفال بالنظر إلى وضعية العلوم الإنسانية ، ولاسيما التربوية وعلم

النفس ، فقد تعددت الاتجاهات التربوية بالإستناد إلى التطورات المذهلة في علم النفس أو علم نفس الطفل على وجه الخصوص . ولعل المسألة أعقد بكثير اليوم من نهائية بيلجيه في الإدراك ، أو الاتفاق على اعتبارات تربوية تتعلق بمن المخاطب من الأطفال أو عمليات نموه الظاهرة ؛ فقد داخل ذلك كله تأثيرات التطور التكنولوجي و ثورة الاتصالات و التفجر المعلوماتي ، مما أثار تحديات كبرى على الكتابة للأطفال ، خطاباً ثقافياً اتصالياً شديداً الصلة بعملية إنتاج المجتمع برمته التي تواجه نفسها تحديات التميّط والعولمة ، في عالم صار إلى فضاء مفتوح على عيون الأطفال ومداركهم أيضاً .

ولا يماري أحد في قوة هذه التأثيرات وسرعتها على المعنيين بالكتابة للأطفال ، فلا ينبغي أن نركن إلى الهدوء والرضى والاطمئنان في معرفتنا القاصرة عن الإحاطة أو المواكبة ، لأن أدب الأطفال لم يعد كتاباً ، بل أن الكتاب نفسه ، وهو المصدر الرئيسي لثقافة الأطفال وأهم وسيط من وسائطها ، تراجع كثيراً أمام وسائل الاتصال الجبارة المهيمنة على عمليات تشكيل عقول الصغار والكبار ، ثم لم يعد الكتاب هو الكتاب المعروف ، لأن الكتاب اليوم هو الكتاب الإلكتروني بما يعنيه من تحديات أخرى على الكتابة للأطفال . كنا نتحدث قبل عقد من الزمن عن إشكاليات تفرزها مضخة التربية والفن ، ولاشك ، أننا نتحدث في نهايات قرن ومقبل قرن جديد ، عن إشكاليات أخرى مضاعفة ، وما هذا البحث إلا مقاربة لمفهوم الكتابة للأطفال والياقين في ظل هذه الوضعية .

1 - إشكاليات تربوية :

هناك إشكاليات تربوية كثيرة ، ولكنني اخترت الحديث عن إشكاليتين هما إشكالية الوعي والإدراك وإشكالية التاريخ والمجتمع :

1 - 1 إشكالية الوعي والإدراك :

عند اكتشاف مراحل النمو عند الأطفال مسنداً وعوناً لدعاة إدغام التربية بالفن ، غير أن المربين حولوا مراحل النمو إلى فزاعة أمام منتجي الكتابة للأطفال أو معدي إنتاجها في الوسائط الثقافية المختلفة ، ليصير معها المربون إلى كهيئة يحتكرون مسؤولية إنتاج الكتابة للأطفال أو ترشيد إنتاجها . ثم جرى ربط مراحل النمو باعتبارات تربوية أخرى مثل الخصائص النفسية وما تورثه من فروق فردية ، اجتماعية أو ثقافية أو إنسانية .. إلخ ، والخصائص الإدراكية وما يتصل بها من نشاط المخيلة وملكة التفكير ، أي إن المسألة كلها مرهونة بالوعي والإدراك بتعبير آخر ، لمعرفة قدرات الأطفال العقلية وقابليات تعزيزها ، والأهم مكانتها في مراحل النمو ، وتنميرها في التنمية الثقافية على وجه العموم . ونحن وجدون أبحاثاً ومقالات حول التفكير وتنمية التفكير ، ولكننا نفتقر للأبحاث والمقالات حول التفكير وتنمية التفكير في مراحل النمو عند الأطفال ، ولا سيما الأطفال العرب . وعندما سعت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الألكسو) إلى وضع خطة قومية لثقافة الطفل العربي ، دعت بعض المربين لكتابة بحث عن التربية وأثرها في تنمية التفكير العظمي لدى الطفل العربي فكان بحثاً تربوياً عن مهارات التفكير وأنماط سلوك المعلمين في تعزيز تفكير الأطفال ، والنمذجة نحو انمجام السلوك مع الأهداف ، والمادة التطويمية محيطاً لتعليم التفكير وتنميته ، وعمليات واستراتيجيات التعليم محيطاً لتنمية التفكير⁽³⁾ . أما دور الأطفال أنفسهم وتفاعلهم مع الخصائص الإدراكية فلم يلتفت إليه على النحو الذي يزيد من فاعلية الأطفال في إنتاج الكتابة إليهم .

لا ينبغي أن يكتفى بالبحوث الإستطلاعية حول تنمية التفكير ،

وتشوير علاقة الأطفال بالمعلوماتية إلى انقلاب في فهم مراحل النمو عند الأطفال . والمحول في ذلك هو الدربة والمران والاكْتِسَاب من خلال تربية العقل إلى جانب تربية اليد .

لقد وضعوا خصائص لمراحل النمو من سن لأخرى ، مثل مرحلة الواقعية والخيال المحدود بالبيئة ، إلى مرحلة الخيال الحر ، إلى مرحلة المغامرة والبطولة ، إلى مرحلة اليقظة الجسدية ، إلى مرحلة المثل العليا⁽⁴⁾؛ وعلى الرغم من الخلاف بين المربين وعلماء النفس في توصيف المراحل وذكر خصائصها ، فإن التداخل بين مرحلة وأخرى، فقد أضافوا المرحلتين الأخيرتين ، وهما لا تخصان الأطفال ، وإذا أُلحقتا مرحلة اليقظة الجسدية ، فإن اقتران كل مرحلة بمستوى من التطور العقلي يجعل خصائص **اليقظة الجسدية** تنعطف بالطفولة إلى عالم آخر يختلف كثيراً عن عالم الأطفال ، وهذه الإنعطاف بالذات هي التي توضح مقدار الفرق بين سمات الكتابة للأطفال وسمات الكتابة للراشدين.

إن هذه السمات تتلاشى وتخف ملامحها وينتهي معها الوعي الخاص بالطفولة كلما اقترب الطفل من سن الرشاد ، أي الانخراط في وعي المجتمع ، وهو في الوقت نفسه وعي الكائن الفرد . ولابد إذن من بحث مراحل النمو العقلي لدى الأطفال لأنها تتيح بالدرجة الأولى ، إمكانية فهم تفاعل الأطفال مع الكتابة الموجهة إليهم ، أخص بالذكر مسألة التلقي ، والتلقي ، كما هو معروف ، حصيلة وعي وإدراك في صلب تقدير المتلقي ، طفاً كان أم راشداً ، لما يتلقاه معرفياً وجمالياً . وغني عن القول أن الامتلاك المعرفي للواقع يستلزم الامتلاك الجمالي ، والعكس صحيح . والتلقي ، وفق هذه الدلالات ، دربة ومران واكتساب ، أي أن التلقي تربية عقلية كذلك .

1-2 إشكالية التاريخ والمجتمع :

وتسارم هذه الإشكالية إشكالية الوعي والإدراك ، بل هي ناتج لها ؛ وتعني سؤالاً محدداً واضحاً عصبياً : إلى أي حد يدرك الطفل حركة التاريخ ومواضعات المجتمع ؟ ما هو جلي أيضاً أن الطفل يدركهما على نحو خاص على أنهما وعيه بتاريخ مجرد أو مجتمع مطلق ، لهما تطورهما وقانونهما وأخلاقهما ومقاربتهما القيمة، وهي ما تثبت أن تدخل في السائد . ويبدو الأمر لأول وهلة وكأنه تعارض بين تاريخ ومجتمع متخيلين ، وتاريخ ومجتمع واقعيين ، غير أن الطفل مرهون بسمات وعيه وإدراكه للتاريخ والمجتمع ، مما يؤدي إلى انساق قيمة قد توافي المنظومة القيمة السائدة في سن أو أخرى ، لأن الطفل فيما قد يستمر لأبعد من سن الطفولة بكثير ، وربما هذا ما جعل إحدى المجلات الطفلية تضع شعاراً لها : " مجلة الأطفال من سن 8 إلى سن 88 ".

إن الأطفال يقرأون أي شيء ، ويحتاجون لتلقي أدب الأطفال بنوعياته كلها وموضوعاته المتعددة في العلوم والفنون والآداب .

وتوجز عادة إشكالية التاريخ والمجتمع بأمرين : الأول هو الخيال ، والثاني هو الموضوع⁽⁵⁾ ؛ وهما غالباً متعارضان ، وعندما يتطابقان يؤدي ذلك إلى أدب أطفال جيد ؛ فمما لا شك فيه أن الكتابة للأطفال شكل ميسر في مدى رحيب من الخيال ، وفي سياحته بنشد امتلاكاً معرفياً وجمالياً للمعرفة البشرية ، وهي نتاج تاريخ ومجتمع ، ولكن الطفل يجردها من تاريخها ومجتمعها ، ويضعها في موضوعات تنسرب مع المخيلة النشيطة للطفل ؛ فتصبح الإشكالية في إدغام هذا المدى الرحيب من الخيال في سعة الموضوع . وكلما وامت المعالجة الخيالية حركة التاريخ ومواضعات المجتمع كان الموضوع أقرب لوعي الأطفال ومداركهم .

لا يعين الطفل الموت أو الزواج أو الطلاق أو الهجرة أو الوطن أو فقدان أو العقاب أو الأسرة في واقعها ، بل تدخل في روعه علامات لتاريخ ومجتمع متخيلين ينفعان في الوعي نفسه . ولعل هذا ما يجعل الأطفال يتقبلون إعداد الكتابة الموجهة إليهم ببسر ، ونقلها من بيئة لأخرى ، ومن مجتمع لآخر دون عناء ؛ فصار من السهل أن يكون ريمي بطل رواية هكتور مالو (ابن لا أسرة) طفلاً يتكلم العربية ويحمل اسماً عربياً ، بل شخصية يابانية أو فرنسية تغدو مدافعة عن العقيدة الإسلامية بعد أن تحمل هذه الشخصيات أسماء عربية .. إلخ .

2. إشكالية اللغة وتباين مستوياتها :

يتحدث العالم كله بلغته ، وهي الرموز ، واللغة ، أي لغة ، رموز ؛ وقد تعدد منظومات الرموز بتعدد اللغات وتزايدها . ويتعلم الطفل لغات منها ، مع مراحل نموه ، وغالباً ما يصطدم ليس بلغته القومية فحسب ، بل ببعض لغات الكائنات المحيطة بنا .

ونقارب الإشكالية بتوضيح مستويات اللغة ، فثمة مستوى معجمي هو المستوى الحقيقي للغة ، وهو يختلف تماماً عن المستوى المجازي ؛ وللمستوى المجازي أنواع من المجاز المرسل بوجوه كثيرة إلى التشبيه إلى الاستعارة إلى الكناية ، إلى أنواع البديع والبيان فائقة العدد والاستعمال . ولربما كان مفيداً أن نشير إلى أن إشكالية اللغة تربوية أيضاً ، وإلى أن حافظه اللغة عملية وعي وإدراك ، ومنطلقها هو ارتباط لغة الطفل بمراحل النمو إياها ، وتفيد هذه النظرية أن اللغة مكتسبة ، وأن ثمة عوامل ذات شأن في عمل الطفل اللغوي ، وعامل المحيط بما فيه طبيعة النمو وعملية النطق⁽⁶⁾ . إن غالبية الأبحاث تستند إلى تمييز عمل الطفل اللغوي لدى النظريات الأكسنية جميعها ، وقبل هذا وذاك مواعمة النمو اللغوي في مراحله المتتالية مع النمو العقلي .

وليس جديداً أن نقرر ارتباط اللغة بالمراحل العصرية ارتباطاً وثيقاً ، وكان وصف الطعام ما يسمى بلغة الأطفال ، وهي استخدام كلماته للدلالة على كلمات معروفة ، كأن تستخدم كلمة " نيو " للدلالة على الماء .

ومن الملحوظ أن تشجيع عمليات التعليم والتذوق من شأنهما تسريع النضوج اللغوي مؤكداً على البعد التربوي للغة عند الأطفال ، ويقال مثل هذا عن اللغة والجنس ، فالتربية هي التي تعزز الفروق بين الجنسين أو تمضي في تذويب هذه الفروق ، وكذلك هو الحال مع اللغة والبيئة والعرق ، فاللغة كائن اجتماعي ، ولربما كانت الغلة أو الطبقة هي التي تنمي هذا الاستخدام اللغوي أو ذاك ، وهذا ما جعل الكلام صعباً فيها ، لأنها تختلف من مجتمع إلى آخر . ومرد الصعوبة إلى أن البحث فيها قليل ، أو هو لا يذكر في مجتمعا العربي ⁽⁷⁾.

تغلب على الطفل ما قبل المدرسة مرحلة التقليد اللغوي ، بينما تبدأ مرحلة الاستقرار اللغوي في سن السادسة أو السابعة أو الثامنة حيث رسوخ العادات اللغوية ، بما فيها نظم اللغات الأجنبية ، أو التعبير عن لغات أخرى ، فتقوى عوامل التقليد فيما قبل المدرسة ، مما يتيح للتربية فعلها في عوامل التقليد ، وهي وضوح الإحساسات السمعية ، والقدرة على حفظ هذه الإحساسات ، وعلى تذكرها عند الحاجة إليها ، وفهم معاني الكلمات ، ونشاط الطفل الحيوي الذي يتمثل في عزمه وإرادته ورغبته في الاشتراك في جلبية الحياة .

وفي هذا الإطار ، ثمة تفريق في مراحل التقليد اللغوي باتجاه الاستقرار ، من نمو اللغة ، إلى تعليم اللغة واكتسابها (دور نمو القاموس اللغوي) إلى تنويعها (دور اللذة الصادرة عن المقدرة على التعبير واختيار الألفاظ المناسبة والإحساس بالجمال اللغوي ، مثل محبة الشعر وإدراك جمال الصورة ومقدرة التعبير عنها) ⁽⁸⁾.

وبعيد هذا التفريق في تقرير مكانة الاكتساب في التدقيق اللغوي، لأن التدقيق اللغوي ينشط بالاهتمام وتكوين الثروة اللغوية حيث يتأخر التمييز بين اللفظ والمعنى، وفيه أن الطفل يحفظ الكلمات دون فهم معناها الحقيقي، ثم يصبح بمقدوره التمييز بين اللغات مع ارتفاع الذائقة اللغوية سبيلاً لتربية التدقيق، وللتدخل في هذا السبيل بوساطة مبادئ قابلة للنقاش، كأن نمد الطفل بروائع الكتب في كل وقت، وفي كل مكان وأن نوفر للكتابة الموجهة للأطفال أكبر قسط من التلقائية والصدق والإخلاص الحقيقي النابع من القلب، وأن نضع بين يدي الطفل ما يختاره بنفسه، استناداً إلى بحوث تيسر للطفل حرية الاختيار⁽⁹⁾.

وهكذا، ربط التدقيق اللغوي بالقراءة وتنمية الاستعداد للقراءة ونجاح عملية القراءة، وتجنب محاذيرها، ونلاحظ أنها تتصل بالحفاظ على المستوى المعجمي **لغة في مرحلة** الرسوخ اللغوي، ومن هذه المحاذير، غرابة اللفظ، وطول الجملة، والتقديم والتأخير، والإسراف في استخدام المجاز والاستعارة⁽¹⁰⁾.

وتعد تنمية القراءة لدى الأطفال السبيل الأمثل لتربية التدقيق اللغوي، على أن القراءة ليست قراءة اللغة القومية أو لغة أجنبية، بل هي أوسع من ذلك بكثير، فتمة قراءة معرض، أو قراءة شريط سينمائي، أو قراءة لوحة، أو قراءة معزوفة، أو قراءة لغة علم ما، كلغة حيوان ما، أو لغة الحاسوب.. إلخ؛ على أن تنمية القراءة تبدأ من اللغة القومية المكتوبة، ثم تنمي المهارات الأخرى بعد ذلك. ولعل مهمات تنمية القراءة من أخطر مسؤوليات البناء الثقافي للأطفال، وينقل كتاب "تسريع القراءة وتنمية الاستيعاب"⁽¹¹⁾ آخر الخبرات العالمية والعربية في هذا الميدان، لأنه البحث الوحيد، وهو معد ومؤلف في آن واحد، باللغة العربية الذي يثير إشكالية اللغة في عصر المعلومات.

ولم يكن غريباً أن يضع أحد الباحثين مجلداً فاقت صفحاته الألف والمائة ، سماه " فن التدريس للتربية اللغوية وانطباعاتها الملكية وأنماطها العقلية " ، ويكاد يكون هذا المجلد شاملاً لجوانب التربية اللغوية ، في إطارها المعجمي ، مما يغفل جوانب الإشكالية اللغوية في المستويات الأخرى . أما الملاحظة الثانية فهي استغراقه في نصوص مدرسية ، بينما كان الأثرى أن يعالج بحثه المستفوض الكبير والرائد من خلال نصوص أدبية معتبرة⁽¹²⁾.

إن هذا يقودنا إلى الإجابة على إشكاليات اللغة إنطلاقاً من مستواها الحقيقي أو المعجمي ، والمجازي أو الاستعاري ، وأذكر إلماحات عجلت عن المستويات الأخرى :

2-1 المستوى الإصطلاحي :

تطرح اللغة ، في ظل التطور العلمي الهائل ، لغة اصطلاحية خاصة بكل علم ، ويتطلب تعامل الطفل معها وضع موسوعات ودوائر معارف للأطفال من جهة ، واللجوء إلى تبسيط العلوم من جهة أخرى ، مثلاً يستدعي عملاً تربوياً بمشاركة الطفل نفسه على تنمية القراءة في مجالات المعارف ، لأن لغتها اصطلاحية غالباً .

2-2 القاموس الخاص للطفل :

تستلزم المطالبة بوضع القاموس الخاص للطفل العربي على إيمان كبير بأهمية البعد التربوي للكتابة الموجهة للأطفال . ومن أسف ، أن الدراسات المتطقة بهذه المطالبة ماتزال غير ناجزة ، مما يسبب خللاً في مخاطبة الطفل العربي ، ويورث إشكالية تنعكس سلباً على الكتابة للأطفال ، وعلى تلقي الطفل لهذه الكتابة ، وغني عن القول ، إن هذه الحال تغري بالكتابة للطفل استسهالاً لا ينفع في إنتاج أدب أطفال جيد .

2-3 القاموس الخاص للكاتب :

غالباً ما يؤثر كتاب الأطفال ، ممن يصدر عن تجربة ونظرية في مخاطبة الأطفال ، استعصال لغتهم الأدبية بمفرداتها وتراكيبها وظلالها الخاصة ، طريقة في الصوغ ، أو ترميزاً دالاً ، أو إحالة لمعادل ما ، ومن أمثلة هؤلاء الأدباء بالعربية سليمان العيسى الذي يرى في هذا الاستعصال وظيفة تطعيمية للغة ، هي من واجبات كتاب الأطفال . ويغذي هذا الاتجاه تسليح هؤلاء الكتاب بنظرية مفادها أن على الطفل أن يحفظ ما استطاع ، أما المعنى فيحصل عليه الطفل في مراحل عمرية لاحقة . غير أن لمثل هذا الاستعصال محاذيره عندما يوغل القاموس الخاص في فيض التأويل الذي يستعصي على مدارك الطفل ومخزونه اللغوي .

2-4 لغة الجنس الأدبي :

للجنس الأدبي ، قصة أو قصيدة أو أغنية أو مسرحية أو مقالة .. إلخ ، لغة ، بل إن للجنس الأدبي القصصي أشكاله المتعددة القديمة كالحكاية والمقامة والمثل والطرفة والليلة والنادرة ، والحديث كالألصوصة والرواية والقصة المتوسطة ، ففي القصة نتحدث عن السرد وخصائصه وتراكيبه وبنائه ومنظوراته ، على أن هذه اللغة الفنية الخاصة بهذا الجنس الأدبي أو ذاك تورث إشكاليات قائمة في تلقي الجنس الأدبي ، ومن المفيد التعرف على لغة الجنس الأدبي للإحاطة بها، والمخاطبة الأمثل من خلالها .

2-5 لغة الوسيط :

من المعروف أن وسائط ثقافة الأطفال هي الوسائط التي تنقل

من خلالها أدب الأطفال إلى جمهوره ، ولكل وسيط لغته أيضاً ، في الكتاب والصحيفة والمعرض والتلفزة والإذاعة .. إلخ وتتجم إشكاليات متجددة باستعمال لغة الوسائط التي تشكل وسائل اتصال تقنية متطورة مثل التلفزة والإذاعة والسينما .

إن الوسائط تعتمد على أدب الأطفال ، أي على الكتابة الموجهة للأطفال ، وعلى المعنيين بإنتاج أدب الأطفال أو إعادة إنتاجه أن يطوروا لغة هذه الوسائط ، توصيفاً واستهدافاً وتوظيفاً .

3 - الإشكاليات الفنية البلاغية :

تأخذ الاستعارة في مجالات الكتابة للطفل حالات محددة تتصل بالسبغ البلاغي المباشر وغير المباشر ، لأن الاستعارة عدول عن ظاهر اللفظ واللغة إلى باطنه أو محتواه ، وانتقال من المعنى المجرد إلى تعبير مجسد دون الالتزام بأدوات التشبيه أو المقارنة ، وتكون الاستعارة عقلية أو لغوية ، أي أن الاستعارة أبعد غوراً من مفهوم المحاكاة ، إذ يضاف إليها اعتبارات مستوى التلقي ووضعية المتلقي ، وهو الطفل في سن معينة . ونجاوز في بحثنا مفهوم البلاغة الصريح إلى التشابك العلائقي للنص الأدبي ، ومدى دخول الأصناف البلاغية في التركيب النصي ، لأن ثمة تحكميات تأخذ بالكتابة للأطفال من مجالات المحاكاة إلى اشتراطات الاستعارة ، فتستقل الكتابة للأطفال من الافتتاح على التاريخ ومقايسته ، إلى اكتفاء الاستعارة بكونها فضاء بصرية ، أي علاقة إدراك لا زينة فصص . ولا نعمل هنا على المجاز اللغوي (أشكال المجاز والتشبيه) أو اللفظي (أشكال البديع) ، بل ندخل في مجاز عقلي أو ذهني توفره الطبيعة التربوية للكتابة للأطفال على أن فضاء النص الأدبي كله تشابك علاقات مفترضة سرعان ما تنفرش أمام عين الطفل رحبة مكتفية بحدودها التربوية .

ولعلي أوضح شيئاً من ذلك بشرح بعض الحالات الناجمة عن الإشكاليات الفنية البلاغية في إطارها العام ، متجنباً الخوض في التفاصيل .

1-3 السرد في القصة :

يميز السرد النثر القصصي عن سواه ، لأن السرد مصطلح حديث للقص ، يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال⁽¹³⁾ . إننا نسرد في كل نص قصصي حقيقي أو متخيل حكاية هي مجموعة أحداث أو وقائع أو أخبار . وتدل تجربة الكتابة للأطفال على ضرورة مراعاة الاعتبارات التربوية لتستوي مع فضاء الاستعارة الشاملة للبناء القصصي . وأورد بعض هذه الاعتبارات :

أ - الطول :

لا يحدد النص القصصي بطول معين فهو بضعة أسطر حيناً ، مع الخبر ، أو الطرفية ، أو النادرة أو المثل ، أو الأقصوصة ، وهو مئات الصفحات حيناً آخر مع الرواية أو القصة الطويلة ؛ وبينهما أشكال قصصية تطول أو تقصر . ولا ينبغي في الكتابة للأطفال أن يزيد طول النص القصصي عن عدد محدود من الصفحات مقترن بإقبال الطفل على القراءة أو التلقي ؛ وبذا ، يختلف طول رواية الأطفال عن الرواية أو رواية الراشدين ؛ لأن رواية الأطفال أميل إلى القصر .

ب - المنظور السردى أو وجهة النظر :

يفضل عدم إنقال المنظور السردى بالأفكار والنقاشات والجدال

العقائدي والأخلاقي ، مثلما يفضل عدم الخوض في التلاعب بوجهة النظر ، باستخدام التقنيات الحديثة مثل التداعي أو تيار الوعي .. إلخ .

ج - القصد :

ينبغي عدم مباشرة القصد في النص القصصي الموجه للأطفال ، إثارة لمجانبه النص والإرشاد والوعظ .

د - الحوافز :

الحافز هو الوحدة الحكائية الأصغر في كل نص قصصي ، وتأسس تجربة الكتابة للأطفال إلى وضوح الحوافز وسر تركيبها ، وأن نبتهذ ، قدر الإمكان ، عن التعقيد في ترتيبها الواعي .

هـ - التحفيز :

اكتشف علماء السرديات أنواعا للتحفيز ، وهو نسق الربط بين الحوافز ، ولعل ما يناسب الأطفال هو التحفيز الواقعي الذي يراعي التنامي الفعلي محاكاة للواقع في منظومته الإستعارية ، حيث سيادة المنطق وتعطيل ما يحدث ، وتجنب التلاعب بالزمن أو المكان .

و - المتن الحكائي :

غالباً ما يعد كتاب الأطفال إلى الاستطرد ، والاستسلام لغرض الوجدان ، والولع بلفظ الإنشاء ؛ بينما أثبتت تجربة الكتابة للأطفال أن المتن الحكائي الصافي هو الأنسب ، وقد تخلص النص القصصي من شوائب الوصف والقول المباشر .

غالباً ما ينظر الطفل من إنقال النص القصصي بالتفاصيل اللغوي والإستعراض الفكري كما هو الحال مع مبالغة الوصف أو مبالغة التصريح بالإفكار مما يضر بالمتن الحكائي ويوهن نسيجه الفني .

3 - 2 الإيقاع في الشعر :

يتميز الشعر عن النثر بإيقاعه بالدرجة الأولى ، ورأى النقاد القدامى أن خاصية الشعر تتبدى في الوزن والقافية لتمام الموسيقى ، فقالوا عنه : كلام موزون مقفى ، وعندما التفت كبار شعراء النهضة العربية أمثال شوقي والحقاد إلى كتابة الشعر للأطفال ، اعتمدوا هذه الخاصية ، حتى أن شوقي كتب شعره بغالبية الأوزان والبحور ، ثم ما لبثت أن تطورت تجربة الشعر العربي بالنظر إلى الاعتبارات التربوية إياها ، في ظل تطور علم نفس الطفل والتعرف على ديناميات فعاليته في التسلفي ، وأساسها اللعب والحركة ، وما يضيفانه على شعر الأطفال من خصائص ؛ فكان التركيز على ضرورة أن ينهض شعر الأطفال على الإيقاع ، بما يعنيه من قابليات الترفيق (التعبير الحركي) والإشاد والغناء (التعبير النفسي والموسيقى). وكانت محاولة أحمد نجيب المنهجية الرائدة لتعريف شعر الأطفال ، ولأسيما موسيقاه في كتابه المعروف " فن الكتابة للأطفال " (1968) أما الاستنتاج الأهم في درسه فهو تركيزه على اتبناق الشعر من اللعب والغناء ، مما يستدعي الوقوف على البحور والأوزان التي تضمن تفاعل الطفل الحركي والغنائي مع الشعر ، ولاحظ ، فيما لاحظ ، أن البحوث والأوزان المناسبة هي القابلة للغناء والترفيق مثل الرجز والسريع ومجزوءاتها ؛ غير أن البحث اللاحق في شعر الأطفال ؛ وتطور الشعر العربي الحديث نفسه ، وسعا إطار فهم الإيقاع بالتعامل مع التعقيد أو التعقيدات كافة في بناء الكتابة الشعرية للأطفال .

لقد غدا اللعب والقضاء منطلق شعراء الأطفال ، وبهما يقاس الإيقاع ؛ ورأى عبدالقواب يوسف أن هذا المنطلق عالمي ، وليس من طوائع شعر الأطفال العربي وحده . إن ضرورات شعر الأطفال عنده ثلاث ، هي : التوضيح المادي والتلاعب بالألفاظ والتدقيق الذي لا غنى عنه أولاً ، والتلاعب بالألفاظ وحسن اختيارها وترقيصها ثانياً ، والتدقيق والصقل ثالثاً ، مما يستوجب توافر عناصر الحيوية الثلاثة أيضاً ، وهي الأكوارد يونية بمعنى التناغم الإيقاعي والموسيقى في البناء الشعري ، والإبداع بمعنى تجاور الكلمات وتفاعلها ليكون منها لوحة فنية بالألوان المتجاوبة ، وكأنها مكون من مكونات هذا الإيقاع ، والإتصال بمعنى توافر عنصر الحلم الشعري وتجنب المباشرة والصراخ . ويرهن يوسف ذلك بدراسة شاعر الأطفال لعلم العروض ، للأوزان والقوافي ، ولخصائص كل بحر من بحور الشعر وللتقاطع الشعرية ، وما يناسب كل مواقف من أنغام⁽¹⁴⁾.

وأيد ذلك محمد محمود رضوان ، وهو رالد في دراسة أدب الأطفال ، فوجد خصائص شعر الأطفال في إيقاعه بالدرجة الأولى أيضاً ، لأن الإيقاع يمكن الشعر من إتمام دائرة استعارته عن طريق الصورة والسنم وتآلفهما ؛ وأبرز من هذه الخصائص الوزن والقافية وتكاملهما مع بقية عناصر الإيقاع الأخرى ؛ وأهمها :

أ - الاعتماد على التكرار : فأكثر مؤلفو كتب الأطفال من التكرار بوصفه قيمة إيقاعية .

ب - حكاية الأصوات : فالطفل يحكي ويحاكي الأصوات التي يسمعا سواء أكانت أصوات حيوان أو طير أو أصوات آلات أو وسائل مواصلات ؛ وغالباً ما يعد مؤلفو شعر الأطفال إلى صوغ مقطوعات تسترد فيها أصوات يألفها الطفل ، ويحب أن يترنم بها كصوت الديك أو الهرة أو القطار أو الريح ... إلخ .

ج - اتصال الشعر بالمواقف التعليمية والخبرات الحسوية للطفل :
إذ يرافق النشاطات أداء الشعر وإشادته ؛ ويعرف مثل ذلك في منظمات
الأطفال بالصباحات والأنشيد التي يبتدعها الأطفال ومشرفوهم أثناء تنفيذ
النشاطات ، فيرددونها بمتعة وبهجة .

د - التعبير بالحركة : فيتضمن شعر الأطفال مقطوعات تتطلب ترديد
حركات يقوم بها الطفل ، ويفضل أن تكون إيقاعية مع اللحن الموسيقي ،
ويطلق عليه أحياناً الغناء الحركي .

هـ - الوزن والإيقاع : ولا سيما اعتماد الأوزان الخفيفة والقصيرة
القابلة للإشاد والغناء⁽¹⁵⁾.

وإذا كان باحثون آخرون عارضوا تخصيص شعر الأطفال ببحور
معينة ، معتقدين أن **البحور كلها تصلح** لشعر الأطفال⁽¹⁶⁾، فإنهم دعوا
إلى توسيع الكتابة الشعرية للأطفال بشكالتها . الغنائية والملحمية
والمسرحية ، استثماراً لطاقت شعر الأطفال المستندة إلى اللعب
والحركة؛ فقد ولد الشعر من اللعب ، ولا سيما شكلها الأزوجي ، كما
يبين عبدالرزاق جعفر⁽¹⁷⁾ مؤكداً أن الشكل الأزوجي ، في الإلقاء
الفردى والإشاد الجماعي ، من شأنه أن يساعد الطفل على اكتشاف
الوزن من خلال التصفيق والإيماء وغيرها حيث تفاعل الطفل مع الشعر
بالإشاد والغناء أو اللعب والحركة والترقيص . إن مثل هذا التدريب على
البحث عن الأوزان الإيقاعية من شأنه أن يعزز علاقة الطفل بالشعر
معرفة وجمالاً وحيوية .

3-3 الاستباق في الخيال العلمي :

ثمة نتيجة توصل إليها المشتغلون بأدب الخيال العلمي هي أن

الخيال العلمي لا يمكن فهمه إلا في بعده الزمني⁽¹⁸⁾؛ ولعل نظرة عجلية لنشأة الخيال العلمي في القرن الثامن عشر تظهر أن جوهر أدب الخيال العلمي هو استطاعته التخيلية لمجاوزة الزمن ، من موضوعات العوالم الغريبة، إلى الرحلة ، إلى الكائنات غور الأرضية ، ونسبي هذه الاستطاعة استباقاً في الزمن ، من استحضار الماضي المسحوق ، إلى مناداة المستقبل البعيد ، وهي ما يطلق عليه غزو الزمن ؛ وهذا الإنزاح في الزمن يقوم على تقدير الماضي ، بالإستناد إلى إنجاز العلم ، وعلى توقع المستقبل إيماناً أو تفاؤلاً بإنجاز العلم . وأميز في موضوع الخيال العلمي بين تخيل العلم أو تخيل الغريب أو العجيب أو الخارق أو السحر أو الهوى (الفتنة) مما يوجز أسطورة الحكمة القديمة أو جموح الخيال الشعبي ؛ وللتوقع على سبيل المثال ، اتجاهان ، فالتوقع الحقيقي ، بتعبير جان غايتينو ، يعترف بوجود الزمن وقدرته ، بينما الخيال العلمي " الأسطوري " يوقفه ، أو يلغيه⁽¹⁹⁾ . وعندما تقارب الاستباق أو مجاوزة الزمن في الكتابة للأطفال نجد أن الخيال العلمي بشكل استعارة أخرى حين يوضع الاستباق في سياق زمني خاص مفترض أيضاً ، شأن إدراك الطفل لمجرى التاريخ على أنه مجرى زمني نسبي مجرد أشبه بدائرة لعبة لتحولات الزمن . وقد يدمج الماضي بالحاضر ، أو الحاضر بالمستقبل ، في أمثلة يفدو فيها الاستباق صفة ملازمة لطبيعة الخيال العلمي .

4 - الإشكاليات الفنية الإبلاغية :

تستحد قيمة الكتابة للأطفال ببلاغتها وإبلاغتها في آن واحد ، فإذا كانت البلاغة علاقة داخلية ، فإن الإبلاغية علاقة خارجية ، وقد تزايدت مؤثرات العلاقة الخارجية على العلاقة الداخلية نفسها ، وكنا

لاحظنا ظواهر متعددة لهذه المؤثرات في إلماحنا إلى الإشكاليات الفنية البلاغية ، ولعلنا نستكمل بحثنا بشرح بعض الحالات الناجمة عن الإبلاغة ، وما تفرزه من إشكاليات فنية .

4-1 التقلبات وثورة المعلومات والاتصالات :

شهدت نهايات القرن في العدين الأخيرين تفجراً هائلاً في المعلومات ، وسرعة فائقة فيها مقترنة بثورة مماثلة في الاتصالات ، ربما بتأثير هذه المعلومات أيضاً . وقد أصبح الكتاب الإلكتروني ، كما أشرنا ، حقيقة واقعة . وكنت عالجت تأثيره على الثقافة وثقافة الأطفال من قبل⁽²⁰⁾ . لقد كان رأيي أن الكتاب الإلكتروني أو تعميم استعمال الكمبيوتر ومن بعده " **الانترنت** " وأثناء ذلك " **المالتي ميديا** " ، وهي الاستعمال المتعدد بتقانات متعددة الوسيط الاتصالية ، دون ترشيد ، سيؤثر سلبياً على تنمية ثقافة الأطفال ، وسيشكل خطراً على نماء الطفل نفسه معرفياً وجمالياً ، فقد كان الكتاب المطبوع ، وما يزال ، المصدر المعرفي الأول ، وما تزال الفنون ، ومنها وسائل الاتصال بالجماهير ، مثل المسرح والسينما والتلفزة والإذاعة ، تعتمد على الكلمة ، وهي أداة الإبداع الأولى ، ويصر أخذها من غير الكتاب . ولأنك ، أن الشكوى والتذمر من مثل هذه المخاطر قد تواترت كثيراً في المواقف التربوي والثقافي في الدول الصناعية المتقدمة تقنياً كاليابان وأمريكا على وجه الخصوص ، فترددت صيحات الحذر من انتشار استعمال الكتاب الإلكتروني على عقول الأطفال والناشئة وتبدل مشاعرهم وعواطفهم ، ناهيك عن سرقة وقتهم قبل سرقة مداركهم وسط الاسترخاء والكسل الذهني .

غير أن التحذير من هذه المخاطر لا يعني إغلاق الأبواب أمام

هذه الأشكال المعرفية والتربوية الجديدة مما يتيح التطور العلمي الهائل للكمبيوتر في مجال الاتصالات الذي تحول ، كما يرى الكثيرون ، من مجرد حاسب يقوم بالعمليات الحسابية المنطقية إلى أداة تضم إمكانيات عرض النص والصوت والصورة والرسوم المتحركة والفيديو الرقمي ، وهو ما اصطلح على تسميته بالوسائط المتعددة " المألتي ميديا " التي تعني المزج ، بتعبير آخر ، بين سمات الكمبيوتر والتلفزيون في تناسق وتناغم على أقراص الليزر CD-ROM ، وكان وراء هذا التطور العلمي ما يسمى بالثورة الرقمية . وقد واكب هذا التطور زيادة في سرعة أجهزة الكمبيوتر حتى تستطيع التعامل مع الكم الهائل من الأرقام الناتجة عن تحويل الصوت والصورة والفيديو إلى لغة الكمبيوتر ، فالزادات سرعتها كما زادت ذاكرتها .

وهذا يعني أن الكتاب الإلكتروني يثير إشكاليات فنية قد لا يكون بالمقدور درء تبعاتها الثقيلة على مستقبل الإنسانية ما لم يرشد استعمالها ، لأن الكتاب الإلكتروني في سبيله لاستبدال الذاكرة الإنسانية بذاكرة الأجهزة ، ولابد من التبصير بمشكلات استعماله قبل انتشاره عندنا ، وليس المقصود من ذلك كله أن نعادي ثمار ثورة الاتصالات ، ولكن مثل هذا التبصير من شأنه أن يجعل الكتاب الإلكتروني نافعاً في خدمة الثقافة الرفيعة الحقة بعامة ، والكتابة للأطفال بخاصة .

4-2 دور المربي :

يلعب المربي ، داخل الأسرة أو الأسرة التربوية أو أجهزة الثقافة ووسائل الإعلام ، دوراً كبيراً في إبلاغية الكتابة للأطفال ، لأن الطفل يحتاج للمرشد أو المنشط الثقافي ، فرداً من أسرته أو معطماً في الثقافة والإعلام والتربية ، في مراحله العمرية حتى من البقاعة والرشد .

ويستزايد الاهتمام بدور المربي في ظل التطور الثقافي والتعليمي والتربوي، وأذكر في هذا المجال حالتين ، الأولى هي التحويل ، والثانية هي الحكواتي .

والتحويل هي لجوء التربية إلى تمكين المربي من القدرة على تحويل أي كتابة أدبية قد لا تكون مناسبة للأطفال إلى نصوص أدبية صالحة لهم ، وهذا قائم في تأهيل المعلمين في سورية على سبيل المثال. ويضمن ذلك اعترافاً بضرورة توافر كتابة للأطفال تفتقر إليها المكتبة العربية ، واعترافاً ، وهو أمر خطير ، بأن الكتابة للأطفال تعليمية بالدرجة الأولى ، ولذلك يستطيع أي معلم أن يقوم بها عن طريق التحويل، وكأنه يحضر وسيلة تعليمية أو وسيلة إيضاح . ولاشك ، أن مهالفة الاعتماد على مثل هذا الدور تؤدي إلى إشكاليات قائمة ، لأن المربي ، ببساطة ، ليس كاتباً ، ولأن النصوص المحولة لن تحمل قدراً مقبولاً من " الأدبية " .

وأما الحكواتي فهو أن يقوم المربي بدور الحكواتي الذي يقص الحكايات على الأطفال ، وقد يبتدعها ، أو يؤلفها ، أو يضيف على متنها ، أو يطور فيها . وقد غدا فن الحكاية للأطفال علماً يحدد اختيار الحكاية ، وطرائق سردها ، ومدى مشاركة الطفل فيها ، وإدخال أشكال تعبيرية حركية أو بصرية أو سمعية عليها . ومن المفيد ، التركيز على هذا الدور تيمناً بالتقاليد الأدبية القومية في مخاطبة الأطفال ، ويحتاج هذا الدور إلى الترشيح كذلك تجنباً لإشكاليات فنية تؤثر على إبلاغة الكتابة للأطفال .

4-3 دور الطفل :

تعتمد الكتابة للأطفال اليوم على حيوية الطفل ومشاركته في

إبتاجها أو إعادة إنتاجها ، وأختار بعض الحالات لدور الطفل كما في الدراما المبدعة ، وفي ظاهرة الطفل الشاعر أو الكاتب . ففي الدراما المبدعة ، يثمر الأطفال مشاركتهم إلى تدريب صوتي وحركي من شأنه أن يرتفع بالتثقيف الذاتي إلى تنمية الإدراك وتعزيد الوعي ، وتقدم الدراما المبدعة طاقة إبلاغية ثرة للكتابة الطفلية .

أما ظاهرة الطفل الشاعر أو الكاتب فهي تجافي البعد التربوي للكتابة . ولا توافي الألب في الوقت نفسه . وقد سماها عبدالرزاق جعفر " أسطورة الأطفال الشعراء " ⁽²¹⁾ ، ورأى ، وأتفق معه في هذا الرأي ، أن الطفل المبدع غير موجود ، لأن الإبداع يتطلب صفات الرشاد ؛ والأولى أن نعنى بتربية الأطفال ليكون منهم الشاعر والكاتب في مستقبل العمر . ويتطلب هذا مواجهة الإشكاليات التي تنجم عن دور الطفل ضمانا لإبلاغية الكتابة للأطفال .

5 - استخلاصات :

لا شك ، أن مثل هذه المقاربة النظرية لمفهوم الكتابة للأطفال والبالغين تحتاج إلى توسيع وتصيق ، وما قدمته أفكار قابلة للنقاش ، وحبذا لو نظر إليها من خلال الاجتهاد السابق الذي أشرت إليه في الكتابة للأطفال بوصفها استعارة .

والخلاصة الثانية هي أن الوعي بالكتابة للأطفال في إطار هذه المقاربة يتيح لنا تفعيل جهدنا القومي في تنمية ثقافة الأطفال ، وكنت ذكرت إلماحات كثيرة باتجاه هذه التنمية في سياق البحث .

هوامش وإحالات

- (1) ثمة كتب كثيرة عن نشوء أدب الأطفال وانتشاره في المكتبة العربية ، نل أهمها كتاب دوايد إسكازريك " أدب الطفولة والشباب " (ترجمة د. نجيب خراوي - مراجعة عيسى صغور). سلسلة الدراسات النفسية 26 - وزارة الثقافة - دمشق 1988 .
- (2) هذا البحث استكمال لما كتبه في كتابي " أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً " - منشورات اتحاد كتاب العرب - دمشق - 1983 . وأراق بهذا البحث نص البحث من كتابي المذكور .
- (3) عدة مؤلفين : نحو خطة قومية للثقافة الطفل العربي - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الألكسو) تونس 1994 من ص 178 - 197 .
- (4) نقرأ حديثاً متواتراً عن المراحل العربية لدى خلفية المعنيين بأدب الأطفال وخبراته ، وأكثر منهم:
- نجيب ، أحمد : فن الكتابة للأطفال - دار كتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة - 1968 .
- الحديد ، د. علي : في أدب الأطفال - ط2 - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة 1976 .
- الهيتي ، د. هادي مصان : أدب الأطفال : فلسفته ، وثقوبه ، وسائله - وزارة الإعلام - بغداد 1978 .
- رمضان ، د. كافي (د. هولا البيلالي) : ثقافة الأطفال - المجلد الأول - كلية التربية - جامعة الكويت - الكويت 1984 .
- (5) نجيب أحمد : قصصون في كتب الأطفال - دار الفكر العربي - القاهرة - 1979 من ص 29 وما بعدها .
- (6) يحدد جورج كلاس على مألوف القول في فهم لغة الطفل ، ولعل الأقدم في التعبير عن هذه النظرة هما محمد قنري لطفي ومحمد محمود رضوان (وهما من مصر). انظر :
- كلاس ، جورج : الألمانية ولغة الطفل العربي - مكتبة المنهج - طرابلس 1984 من ص 98 وما بعدها .
- (7) خريما ، د. ناهي : أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة - سلسلة علم المعرفة 9 - وزارة الإعلام - الكويت 1978 . ص 249 .
- (8) رائد نويلة : " دراسة حول نمو اللغة وتطورها عند الأطفال " في كتاب : " لغة الكتابة للطفل " - الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة 1981 من ص 5 .
- 9 - المصدر نفسه ص 6 .
- 10 - رضوان ، د. محمد محمود : " لغة الطفل المصري - دعوة للتأهيل " في المصدر السابق نفسه من ص 24 - 25 .

- 11 - سالم ، محمد عثمان (وأنس الرفاعي) : تسريع القراءة وتنمية الاستيعاب - دار الفكر بدمشق - دار الفكر المعاصر ببيروت - 1996 .
- 12 - مسك ، د. محمد صفح / فن التدريس للتربية اللغوية - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة 1979 .
- 13 - أبو هيف ، د. عبدالله : القصة العربية الحديثة والغرب - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1994 ، ص 269 .
- 15 - يوسف ، عبدالكواب : " شعر الأطفال عالمياً " في كتاب " شعر للأطفال " - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1989 من ص 39 - 43 .
- 16 - رضوان ، د. محمد محمود : " اللغة في شعر الأطفال " في المصدر السابق نفسه من ص 9 - 17 .
- 17 - شعراوي ، إبراهيم : " الطفل وموسيقى الشعر " في المصدر السابق نفسه من 193 .
- 18 - جعفر ، د. عبدالرزاق : الطفل والشعر : دراسة في أدب الأطفال - دار الجيل - بيروت 1992 من ص 37 - 46 .
- 19 - غابريانو ، جان (ترجمة ميشيل دوري) : أدب الطفل العربي - دار طلاس - دمشق 1990 - من 127 .
- 20 - المصدر السابق نفسه من 132 .
- 21 - أبو هيف ، د. عبدالله : " كتاب الإلكتروني " في جريدة البيان (نبي). العدد 6042 - 2 كانون الثاني 1997 - ص 31 .
- 22 - جعفر ، د. عبدالرزاق : أسطورة الأطفال الشراة - دار الجيل - بيروت 1992 .



أ - مفهوم الأجناس الأدبية :

تطرح دراسة الأجناس الأدبية مجموعة كبيرة من الأفكار والعلاقات والصور ، ولعل أهم هذه الأفكار مفهوم الأجناس الأدبية . وهو مفهوم مرتبط بالعرق والتاريخ والإبداع وأشياء أخرى كثيرة .. فالأهم تختلف في أجناس الآداب التي أبدعتها ، فلعرب أجناسهم ، ولليونان أجناسهم ، وكذا للهنود والصينيين والفرس واليونان ... إلخ . ولأريب في أن سمات مشتركة تجمع بين صور بعض هذه الأجناس ، وأن فوارق واضحة تميزها بعضها عن بعض . ومع ذلك ، فثمة معنى حيوي ، في زماننا ، لاستنباط نظرية في الأجناس الأدبية ، على الرغم مما يكتنف تلك من ملاحظات وتحديات .

ولم يكن القدماء بمعزل عن النظر في هذه المسألة الأدبية ، ذات الصلة بالنقد الأدبي ، وتاريخ الأدب ، والأدب المقارن ، ومراحل التطور ... ويُغزى إلى (أرسطو) و(أفلاطون) أولية تحديد الأجناس الأدبية ، فهي ، عندهما ، شعر غنائي ، وملحمة ، ومأساة . أما العرب فقد أنتجوا خلال تاريخهم الإبداع الطويل أجناسهم الأدبية المختلفة ، التي كان الشعر أهم جنس فيها ، فنحن أمة الشعر . والشعر كان ، قبل الإسلام ، يكاد ينثال على كل لسان ، كما كان للعرب ألوان من الأدب ، اللثري اتخذ أشكالاً مختلفة مثل سجع الكهان ، والخطب ، والمسافرات ، والوصايا ، والحكم والأمثال ، والمقامات ، وجنس آخر فريد في بابه ، ليس هو بنثر ولا شعر ، إنه القرآن الكريم . واكتشف مؤخراً جنس قديم هو " فن الخبر " الذي شرع الدارسون المعاصرون يولونه اهتماماً

واسعاً وجنس آخر سُمّي " تكاذيب الأعراب " . وهو في بعض نماذجها يقترب من أدب الخيال العلمي المعاصر كما سنرى .

والحقيقة أن تاريخ الأدب قد عرف أجناساً نمت وازدهرت في أزمنة معينة ، ثم لحقها الضمور والانقراض في أزمنة أخرى . ففي الغرب الأوربي ازدهر فن الملاحم ردهاً من الزمن ، ثم تلاشى لصالح "البرومائس " الذي حلّ محله فن الرواية . وعند العرب ظهر سجع الكهان في الجاهلية ، ثم اختفى وتلاشى فيما بعد .

ومن الواضح أن تشكل الجنس الأدبي ورموزه لا يتم إلا من خلال مجموعة من نصوص مترابطة ، تنتظمها خصائص معينة ، تمكن النقاد الأدبي من استنباطها ، وجعلها قواعد وأساساً لنصوص لم تولد بعد . وعليه فإن الجنس الأدبي ، **يغدو** ، بعد زمن من تراكم نماذجها ونصوصه ، كوناً مجرداً ، في حين تغدو النصوص المنضوية تحت قواعده وظفوفه ، كوناً ملموساً . وبعبارة أخرى ، يغدو الجنس نصاً غائباً ، والنموذج المجسد له نصاً حاضراً . ومن هنا يمكن للمرء أن يرى في الجنس الأدبي زمرة من الأعمال الأدبية تمتاز بخصائص أسلوبية محددة ، أو صيغة من صيغ التخيل ، فيها مزايا وخصائص تُعروف عليها عبر الزمن ، تشتمل عليها النصوص المنتمية إليها ، على نحو أكثر أو يقل ، ويحضر أو يغيب ...

ومن شأن فكرة الجنس الأدبي الإسهام في الكشف عن الطرق التي تُنتج بها النصوص ، وتُستقبل ، وتُداول . ومن شأنها أيضاً أن تتيح للمتلقي أن يرصد بدقة مدى انضباط النص وانسجامه مع قواعد جنسه الأدبي ، أو الخروج عليها ، ومدى التقليد أو التجديد فيه ، ومظاهر الخروج الحميد أو الذميمة عن أقرابه ولداته . وعليه فالأجناس الأدبية ترتبط أشد الارتباط بمفهوم الإبداع من جهة ، ومفهوم النقد من

جهة ثانية ، ومفهوم تاريخ الأدب من جهة ثالثة ... وإذا كان تاريخ الأدب يستبح لنا أن نضع للتصوص معايير أدبية ، وفق أجناسها ، فإن تاريخ الإبداع يتكون هو أيضاً من جماع حركة التجريب التي تطوّر تلك المعايير وتخترقها . وتتخلص علاقة الجنس الأدبي بالنقد الأدبي في أنه يشكل مكوناً معرفياً للنقاد يسهم ، إلى حد بعيد ، في ما يسمى اليوم ، في نظرية التلقي ، بـ " ألقى التوقع " . فنحن حين نقرأ قصة قصيرة ، أو قصيدة ، نرتقب فيها مزايا وسمات متوخاة ارتكست في نفوسنا وأذهاننا ، من خلال معاينة نصوص مشابهة ، قمتها لنا تاريخ الأدب وفلسفها النقد الأدبي ... نبيد أن ذلك كله لا ينبغي له أن يحول دون فهم الناقد أن ثمة ابتكارات واختراعات وتجارب ، لا تكف عن تعديل مفهوم الجنس وتوسيع حدوده ، أو عن حرقه إلى مسارب جديدة ومسالك مستحدثة . ولا ينبغي أن **يحول** أيضاً دون نظر جديد في الموروث الإبداعي ، قد يكشف عن أنماط قديمة ، لم تقع تحت حصر النظرية الأدبية ، أو نذت عن جهود التنظير القديم والدرس السالف للإبداع ، الأمر الذي يؤكد أن نظرية الأجناس الأدبية لم تكن قادرة في يوم ما على الزعم بأنها أحاطت بكل المبدعات التي تنتجها أمة من الأمم ، أو أن تخلص إلى ضوابط معينة صارمة لجنس من الأجناس . فطبيعة النوع تشبه طبيعة الكليات في العلوم الإنسانية ، من حيث أنها تطرح دوماً أسئلة تتعلق بالمفرد والمتعدد ، وبالمحصور والمتمرد ، وبالمائل والغائب .

وسنرى بعد قليل أن تخوم الأجناس الأدبية في تراثنا كانت قاصرة عن حصر نتاجات المبدعين القدامى . كما سنرى أيضاً أن تخوم هذه الأجناس التي راحت تترسخ يوماً بعد يوم في زماننا ، قد اختزنت وذمرت لصالح أجناس جديدة ، سنعين نماذج منها وأنماطاً . وهاتان الفكرتان هما عمودا هذه الدراسة ، وهما هم كاتبها .

ب - أجناس قديمة نذت عن جهود القدماء :

ولو عُدنا إلى تاريخ الأدب العربي القديم ، وواقع النقد في التراث ، ناظرين في مدى شموليته ، في مسألة الكشف عن الأجناس الأدبية ، ونقدتها ، والتنظير لها ، لوجدنا فيها تقصيراً كبيراً ، ففي القديم قصرت نظرية الأنواع الأدبية عن جعل " المقامة " جنساً أدبياً خالصاً ، له أصوله وحدوده ونقده ، إلى أن جاء ناقد معاصر هو (عبدالمكك مرتاض) ، فألف كتاباً سماه " فن المقامات في الأدب العربي - الجزائر 1989 " انتهى فيه إلى أن " المقامة " هي جنس أدبي قائم بذاته ، فسندُ بكتابه هذا ثغرةً وُجدت في تاريخ النقد العربي تتصل بمسألة الأجناسية .

وفي وقتنا المعاصر بدأنا نطالع جهوداً علمية تتصل بدراسة فن السرد العربي القديم . وتتمثل هذه الجهود بأعمال كل من (سعيد يقطين) و(محمد مفتاح) و(عبدالفناح كيليطو) و(عبدالله إبراهيم) وغيرهم . وهي جهود تناولت فن الخبر ، وشكل السرد في بعض كتب الأدب العربي القديم ، مثل : الكامل ، للمبرد ، والبيان والتبيين للجاحظ ، والأغاني للأصفهاني ، والأمالى للقاللي ، والذخائر والبصائر ، والإمتاع والمؤانسة للتوحيدي ، وزهر الآداب للقيرواني ، ونثر الدر للأبي ، ونشوار المحاضرة والفرج بعد الشدة ، وكلاهما للتونخي .

وقد وُصف عند كتاب " الفرّج بعد الشدة " كاتب تونسّي هو (البشير الوسّلاتي) فنشر بحثاً بعنوان (القصّ في أخبار الفرّج بعد الشدة للقاضي التّونخي) في مجلّة حوليات الجامعة التّونسية (العدد 1997/41) أشار فيه إلى وجود فن قصصي يتمثّل بقصص الشخصيات، وقصص الأحداث ، وقصص لها علاقة بالحيوان ، وقصص تقوم على صوت

هاتف ، أو حلم من الأحلام ... وقد لخص الباحث المزايا التي تجمع بين قصص هذا الكتاب ، وقصص الكتب التراثية الأخرى ، فوجدها مجسدة في ثنائية الإسناد والمُتن ، ومزج النثر بالشعر ، والتحول من جد إلى هزل ، والجمع بين الإثارة والإمتاع ، والإسهاب ، والإختصار . وعلى الرغم من الفزعة التعليمية المباشرة عند التنوخي ، فإن السرد ، بوصفه أساس الفن القصصي ، قائم في قصصه المختارة ، أو المخترعة على حد سواء . وقد ذكر الباحث (الوسلاتي) أن أشد الأنواع أدبية في قصص " الفرج بعد الشدة " كان في النصوص التي تذهب بعيداً في التخيل إلى حد الغرابة والتعجيب .

والحق أن الغرابة والتعجيب كانا قبل التنوخي (المتوفى سنة 384هـ) فقد وُجدا في قصص سابقها المبرد (286هـ) في كتابه "الكامل" . ولقد وقف عند هذه القصص ، أو عند بعض نماذجها ، الناقد السعودي (عبدالله الغذامي) فنشر بحثاً بعنوان " تكاذيب الأعراب " في مجلة فصول القاهرية (مج 11 ع 1/1993) . انتهى فيه الدكتور (الغذامي) إلى أن هذه النماذج تشكل جنساً أدبياً قائماً برأسه ... وإيضاح ذلك نتلّث عند نموذج واحد من " تكاذيب الأعراب " أو قصص الخيال والغرابة والتعجيب ، فقد روى (المُبَرَّد) في الكامل (ج2 ص 548 القاهرة 1938) النص التالي :

" تكاذيب أعرابيان ، فقال أحدهما : خرجتُ مرة على فرس لي ، فإذا أنا بظلمة شديدة فيمتتها ، حتى وصلت إليها ، فإذا قطعة من الليل لم تنتبه ، فمارلتُ أحمل بفرسي عليها ، حتى ألبستها ، فأنجأنت ...

فقال الآخر : لقد رميتُ ظبياً مرة ، فعدل الظبي يُمته ، فعدل السهم خلفه ، فتياسر الظبي ، فتياسر السهم خلفه ، ثم علا الظبي ، فعلا السهم خلفه ، فاتحدر الظبي ، فاتحدر السهم ، حتى أخذه ! "

والذي يبدو أن هذه الأكاديب ، ونماذجها عديدة في تراثنا ، هي جنس أدبي نسيه النقد القديم ، وغفل عنه الناقد التراثي ، في حدود علمي . وهي جنس أدبي ، لأنها : أولاً تقوم على الخيال المبدع ، وثانياً تعتمد لغة إنشائية ، وثالثاً تؤدي وظيفة نفسية ، تتمثل في الحكاية الأولى بقهر الخوف وتبديد الظلمة ، وفي الحكاية الثانية بقهر الطريدة ، وتمكين الإنسان من الحيوان ، وأخيراً ممارسته ... على الحياة الجادة والنمط الحي من حوله ، في الحكائيتين .

وإني لأرى ، إضافة لما ذكره الدكتور (الغذامي) في بحثه الممتاز ، أن بذوراً من بذور أدب الخيال العلمي موجودة في الكذبتين السابقتين ، فأنجيب الظلمة الذي حققه الفارس الأول في الأكذوبة الأولى بجسد حلم الإنسان في **الظلمة على العتمة** ، وهو حلم تحقق باختراع الكهرباء في القرن العشرين . إن فارس هذا الفارس كان صنواً (أو حلماً لا فرق) للمصباح الكهربائي ، أو للقفلة المضيفة ، التي يبدد بها الإنسان الظلام ، وقتل الظبي بسهم الفارس الثاني ، بجسد حلم الإنسان في تحقيق الإصابة للهدف بدقة ، في الصيد وفي الحرب معاً... وهو حلم تحقق باختراع الصواريخ الحرارية التي تطلق نحو الهدف وتلاحقه بالبحاح حتى تدمره ، وإن تيامن أو تياسر أو علا أو هبط ... وعليه فمسهم هذا الفارس ، هو صنو (أو حلم لا فرق) للصاروخ الحراري الذي يسقط الطائرات في الجو ، مهما ناورت نحو اليمين أو اليسار أو الأعلى أو الأسفل . والمعروف أن أدب الخيال العلمي أدب يتحدث عن أحلام البشرية في تجاوز حدود الزمان والمكان ، وفي ارتداد مناطق مجهولة ، كان الإنسان يقف عاجزاً دون الولوج إليها أو السيطرة عليها .

وبما سبق يكون أدباء من تراثنا قد سبقوا ، بخيالهم الإبداعي

كل من (جون فيرن) الفرنسي، و(هربرت جورج ويلز) و(وليم كلارك) البريطانيين ، وغيرهم وغيرهم ، ممن يُعدون من أعلام أدب الخيال العلمي ، بقصصهم ورواياتهم الخيالية . ومن المعروف للمتتبع في هذا الميدان أن تخیلات بعض هؤلاء العلماء التي أدمجوها في آثارهم الأدبية المعاصرة ، قد تحقّق منها الشيء الكثير .

إن الكذب الذي نُعابنه في نصوص الأعراب القدماء ، الذين أكاد أقول : إنهم رواد أدب الخيال العلمي ، هو ابتكار محمود . هو كذب خيالي ذاهب في الفن إلى مداه الأقصى ، ولهذا فإن الناقد (تودوروف) كان يرى أن الرواية فنّ عربي ، لأن العرب موهوبون في صناعة الكذب . وليس في هذا القول ذمّ أو قذخ ، أو إهانة ، لأنه جاء في معرض مبحث جاد عن شروط قيام فنّ روائي وعن علاقته بما هو غير حقيقي ، أو بما هو فنّ الأكاذيب . ألم تقل الروائية الجزائرية (أحلام مستغانمي) عن الكاتب الروائي : " إنه يعيش على حافة الحقيقة ، ولكنه لا يحترفها بالضرورة ، ذلك اختصاص المؤرخين ، إنه في الحقيقة يحترف الحلم ، أي يحترف نوعاً من الكذب المحبّب . والروائي الناجح هو رجل يكذب بصدق مدهش ، أو هو كاذب بقول أشياء حقيقية " . (فوضى الحواس 128).

هذا ، وقد وُجد في تراثنا مبدعات تقوم على الخيال ، وعلى الكذب الفني المحبّب ، ولا أريد أن أُلّف عند قصص " ألف ليلة وليلة " التي تنم على خيال عربي خصب ، فهي معروفة للقاصي والداني ، وإنما أشير إلى مبدعات تراثية أخرى مثل قصة " رأس الغول " وكتاب "كلندجة" وكتاب " ضياء الأنوار " وصاحبها جميعاً أحمد بن عبد الله السبكي ، الذي نُعت بالكذاب الدجّال . وهو من رجال القرن الثالث الهجري . ومن الأندلس وصلتنا أخبار من أنثر روايات لصاعد الربيعي

(417هـ) عنوانه " الجواس بن قعطل المذحجي مع ابنة عمه عفراء " . وهو كما يقول عنه ياقوت الحموي (626هـ): " كتاب لطيف ممتع جداً ... وكان المنصور كثير الشغف به ، حتى رتب له من يخرج أمامه كل ليلة " . ويضيف ياقوت أيضاً أن صاعداً هذا صنّف أيضاً كتاب " الهججف بن غيدقان بن يثري مع الخفوت بنت مخزومة بن أليف " . وهو على طراز كتاب أبي العري سهل بن أبي غالب الخزرجي - (معجم الأدباء ، ط إحصان عباس ، ج 3 ص 1441).

ج - أجناس جديدة تجاوزت تخومها :

تلكم هي أشكال من تمرّد الإبداع القديم على نظرية الأجناس الأدبية . وهي أنماط تشير إلى **قصور التنظير** عن الإبداع ، وتخلّفه عن الإحاطة بعالمه الثري المنداح . ولقد كان يبدن هذا الإبداع الأدبي عبر الزمن ، فهو لا يكفّ ، قديماً وحديثاً ، عن محاولات الخرق لصالح التحديث ، وعن تجارب التجاوز لصالح التجديد . وقد عرفت تواريخ الآداب ، في كل الأمم ، ألواناً مبتكرة تنبئ بنشأة نوع جديد ، ففي الإبداع الغربي بدت رائعة (سرفانتس) " دون كيشوت " نمطاً جديداً ، وكذلك كانت رواية (جيمس جويس) " أوليسيس " نموذجاً جديداً في فن الرواية ، يقوم على التداخي والحوار الداخلي .

وفي الإبداع العربي ، في زماننا ، يمكننا أن نترتّب عند نماذج كثيرة حُسرت النقد في تصنيفها ومعالجتها . وسنقف عند ثلاثة آثار عربية للدلالة على ذلك . الأول عنوانه : " فارس آغا " لمارون عبود من لبنان . والثاني عنوانه " حركات " لمصطفى الفارسي من تونس ، والثالث هو كتاب " قصص شعرية قصيرة جداً " لشوقي بخداي من سورية . ففي " فارس آغا " من الظواهر والخصائص ما جعل تصنيفه

تحت جنس الرواية مزيكاً ومُحَيَّراً . وقد عبّر عن هذه الحيرة (حسين مروّة) حين قال : " في أي نوع من أنواع الأدب يمكن أن يصنّف (فارص أغا) ، أهو رواية ؟ أم وصف تاريخي محض ؟ أم صورة قلمية متفرقة تصف مجموعها حياة جيل من لبنان ؟ ثم لأية مدرسة أدبية ، أو لأي مذهب أدبي يصلح أن ينسب هذا العمل الأدبي ؟ " (دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، لمروّة ص 14). أما كتاب " حركات " للفراسي ، فقد جاء أيضاً متمرداً على الأعراف والتقاليد الأدبية المعهودة في الأجناس الأدبية التقليدية . وقد كان هذا التمرد والمزج بين خصائص الأجناس المختلفة هو ما حدا بالناقد التونسي (محمود طرشونة) ليقول فيه : " ويتضح من التحليل الشمولي لهذا الأثر أن الخيط الرابط بين مختلف عناصره هو الجمع بين المتناقضات ، فإنه تتعايش فيه ، بدون تنافر ، أركان القصة والمسرحية والخاطرة والأسلوب الإيحائي ، والأسلوب التقريري والأسلوب الرمزي في نفس الوقت . " ويضيف الناقد (طرشونة) : " وأول صعوبة في دراسة هذا الكتاب تتمثل في تصنيفه ونسبته إلى أحد الأنواع في تركيبه وتقسيمه . " (انظر دراسة طرشونة : مقومات قراءة شمولية للأدب العربي ، في كتاب المؤتمر العام الثالث عشر للإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ، دمشق 1981 ص 479).

أما الأثر الثالث لشوقي بغدادي ، وهو شاعر سوري معروف ، فأشكاله قائم في عنوانه ، وفي صيغته ، فهو " قصص شعرية قصيرة جداً . " إنه إذن شعرٌ وقصة ، وقد امتزجا معاً ، فاندثرت التخوم بينهما ، وتلاشت الفروق النوعية التي تميز أحدهما عن الآخر . ولعل التمثيل هنا مفيد ، ووجيه ، فقد قال (شوقي بغدادي) في إحدى " قصصه الشعرية " :

كان الفتى الشريد غاضباً

يريد أن يخاصم الدنيا
 وكانت الحافلة المملأ
 تحت الهجير تحرق الأعصاب
 كان الفتى الشرير حائراً
 يبحث عن خصم بلا جدوى
 ولم تكن تهمة الأسباب
 وعندما أحس أن قبضة تدفعه
 أدار كل جسمه
 يريد أن يردّها بظف
 لكنه رأى أمامه
 طفلاً يلعبه
 فمدّ كفه إلى وجنة خصمه
 بداعبه

فنحن أمام قصة نظمت شعراً ، أو أمام شعر تأطّر في قصة -
 قصة تصور لحظة إنسانية فذة ، فيها تحول الطفولة البريئة الناعمة ،
 الفتوة الغظة الخشنة إلى الحالة النقيضة ، وتجرحها إلى عالمها الأنقى
 والأهيف ... وقد نستنتج من خلال ذلك ، أن اللطف والعدوّة يغديان
 ويقويان على الظفر على العنف والشر . ولم تخلُ هذه الفكرة القصصية
 الشعرية معاً ، كما هو بين من إيقاع وتنظيم وروي ، وهي من
 مستلزمات الشعر - كما نعرف .

وها نحن اليوم نقرأ في قصص قصيرة تعابير قريبة جداً من

التعابير الشعرية ، بكل ما لها من تكثيف وتنغم وإيقاع ، حتى ليصحّ لنا القول : إن القصة القصيرة اليوم أصبحت في كثير من إنتاج المبدعين لها ، تمتع من معين الشعر ، بمقدار ما يمتح الشعر من معينها . وفي بعض نماذج الكاتب القصصي (زكريا تامر) نغم وإيقاع شبيهان بنغم الشعر وإيقاعه . ونمثّل على ذلك بقصة مركّزة مكثفة جاءت في مطلع مجموعة (زكريا تامر) " النمرور في اليوم العاشر " ، فتحت عنوان "الأعداء" قال الكاتب : " نفخ الشرطي في صفّارته ، فبرزت توتاً شمس الصباح ، وأضاعت شوارع المدينة بنور أصفر ، كخشب مشنقة عجوز ، وعندئذ ألقى الناس من نومهم أسفين عابسي الوجوه " . ففي هذا المقطع شعاع جرس " الشين " بوضوح ، إذ تكرّر في هذه العبارة الطويلة خمس مرّات ، فأشاع وشوشة تضارع التشويش الذي شنته صفارة الشرطي في شؤون الحياة ، حين جعلت شوارع المدينة مشنقة بنور أصفر يشبه خشب مشنقة كالحة .. ولصري فإنّ في هذا المقطع النثري القصصي ، من وشوشة الموسيقى ، ما يضارع موسيقى مقطع شعري ينثال على لسان شاعر مبدع ، يتقصّد التنغم تقصيذاً . أما الإيقاع في تلك القصة القصيرة فهو أبين من أن يُشار إليه ، أو يدلّ عليه ، ولا سيما أن عبار اكتشافه ، الحُسن والحساسية والرهافة .

وتوجد في بعض آثار (إدوار خراط)، وخاصة في روايته "رامة والتنين" ، والتي أطلق عليها القصة - القصيدة ، وآثار (مؤنس الرزاز) وخاصة روايته : "مناهة الأعراب في ناطحات السحاب" ، وفي كثير من مقاطع روايات (حنا مينه)، وخاصة روايته "الربيع والخريف"، ومقاطع من روايات (حيدر حيدر) وروايات (أحلام مستغانمي) ما يؤكد أن الروائي المعاصر ، وهو يتفكّر في السرد والحبكة والحوار والوصف، لا يضحى بإنتاج نص أدبي ، يحتلب لتزيّاحاً وعدولاً واضحاً عن مستوى القول المتداول .

إذن ثمة قصص وروايات تستثمر حسنات أجناس أخرى ، فهي تقترب من وهج الشعر ومن ساحته ... وثمة شعر يسلس طيفته الصلدة لتسقاد إلى ظلال القصة الوارفة . وأخيراً فهناك أجناس متمردة جامعة مذهشة تأخذ من كل جنس بماخذ ، ففيها الفكرة والإيقاع والتغم والتقرير والمرد والحوار والوصف والرمز والمذكرات والفصل والباب ... إلخ .

وفي زماننا هذا نطالع في كثير من مجلاتنا الأدبية نصوصاً جديدة حار أصحابها ، قبل دارسيها ، في تصنيفها ، وفي هويتها ، فلم يروا فيها شعراً ولا نثراً ولا قصة ولا قصيدة ، فسموها " نصوصاً " . وثمة كتاب بعنوان " نصوص " لإبراهيم الكوني .

وكذلك نشرت في مجلتي (المعرفة) و(الموقف الأدبي) أعمالاً لكتاب معروفين بعنوان " نص " أو " نصوص " .

وهناك مجلة قائمة برأسها اختارت عناوينها لها هو " كتابات معاصرة " لعلها تكون به الحاضنة التي تحوي كل أشكال الإبداع من قصص وقصائد ومسرحيات ، ومن " نصوص " هي بين هذه ، وتلك ، من الأجناس الأدبية ... وكل أولئك يعزّز مفهوماً بدور في أخلاق المبدعين والنقاد على حد سواء ، مآله : أن الجنس الأدبي الذي يُعد مرجعاً مصطلحياً ليس كامل الصفاء ، وأن حدوده من المرونة بحيث يمكن تكيفها لتنتج شيئاً جديداً وبديعاً ، تضيق به حدود الجنس وتقاليدته المعروفة فيما مضى . وهذا شأن يفضي إلى القول : إن جواد الإبداع جموح ، وهو دائب للتجاوز والخرق ، لصالح التجديد ...

وقد أفرزت ظاهرة التجاوز والخرق ، بروزاً مصطلحين هاميين من مصطلحات الأدب والنقد في أيامنا ، هما :

أ - قصيدة النثر .

ب - القصة - القصيدة ، أو الرواية الشعر ، وسوف نترتب عندهما في
المطور القادمة :

- قصيدة النثر :

إن هذا اللون من الابتكار الأدبي الذي نشأ قبل أواسط القرن
العشرين بقليل قد استدعى دراسات نقدية ترصده وتحلله ، وتفحص
عوامل تشكيله وتلوكه . وقد طرح موضوع " قصيدة النثر " على صفحات
مجلة " شعر " البيروتية منذ العام 1960 ، وربما كان أول مقال عنها في
هذه المجلة لـ " أدونيس " .

وقد حاول (أدونيس) ربط هذا الجنس الأدبي بنثر الإسرائيليين
القدامى ، ذفناً لتهمة استيراده من الغرب الأوربي . ومن المعروف أن
(أدونيس) قد أصدر في العام 1968 مجلة سماها " مواقف " تيمناً بكتاب "
المواقف والمخاطبات " للإشراقي العربي " النفرّي " الذي عذت نماذج من
نثره الإرهاسات الأولى لقصيدة النثر ، أو البذور الأولى لها . ومما
يُمنب للنفرّي عبارة مشهورة تقول " كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة " .
وقد رأى (أدونيس) أن قصيدة النثر الحديثة تتصف بثلاث مزايا رئيسية
هي :

أ - الكثافة والبلورة .

ب - الوحدة العضوية .

ج - الإشراق .

وقد رأى (ألمي الحاج) ، وهو داع آخر من دعاة قصيدة النثر ،
أن هذه القصيدة جاءت نتيجة لعاملين اثنين هما :

أ - عجز القصيدة الكلاسيكية عن التعبير عن روح العصر .

ب - الرائد الغربي في تشكيل قصيدة النثر .

ومن المعروف أن (أنسي الحاج) قد طرح في مقدمة ديوانه "كن" السؤال التالي : هل يمكن أن نصوغ من النثر شعراً ؟ ثم أجاب عليه بالإيجاب . وقد رأى ظهيرين لرأيه ، الأول : تراثي يتمثل بنشيد الإتشاد ، والثاني : معاصر هو شِعْرُ (سان جون بيرس) الفرنسي . هذا الذي ترجم له أدونيس كتابه " منارات " وطبعه بوزارة الثقافة بدمشق عام 1976 . و" منارات " هو قصائد شعر نثرية .

ومن المناسب الإشارة إلى أن الدراسة النقدية رسّخت هذا الفن ، وأسهمت في توطيد أركانه والثقة به ، وكانت مرجعاً لآراء أدونيس والحاج فيه ، هي كتاب : " قصيدة النثر من بولدير إلى أيامنا " . وقد ترجم هذا الكتاب إلى العربية (زهير مجيد مغامس) ، ونشره في بغداد سنة 1993 .

(وانظر حول ما سبق مقال محمد ديب : الجنس الأدبي بين الموهبة الفردية والرافد الغربي ، في مجلة علامات في النقد - جدة - ج2 ص 145 - 166 ، ومقال بول شساوول : مقدمة في قصيدة النثر العربية ، في مجلة فصول - القاهرة مج 16 ع 1 لعام 1997) .

القصة - القصيدة / والرواية الشعر :

إن القصة - القصيدة لون أدبي ناجم عن محاولات تخطي الحدود بين هذين الجنسين الأدبيين . ومن عوامل نشوئه أننا قد نرى أنفسنا أمام قصاص وشاعر . أو شاعر وقصاص في الوقت ذاته ، وأن نبعتي الإلهام لهذين الجنسين الأدبيين ربما كانتا تتجاوران في النفس الإنسانية ، فيفيض ماؤهما ويختلط بعضه ببعض . وشاهد هذه الظاهرة ماثلة أمامنا ، إنها ماثلة في أشعار (شوقي بغدادي) التي عرضنا لها من قبل ، وفي قصص (إدوار خراط) و(ناصر حنواوي) و(منتصر القفاش)

من مصر ، وفي قصص (غسان كنفاني) من فلسطين . وإذا انتقلنا إلى الرواية وجدناها في إنتاج (حنا مينه) و(حيدر حيدر) و(مؤنس الرزاز) و(أحلام مستغانمي)... إلخ .

وقد رصد النقاد نماذج من امتزاج القصة بالشعر ، وتخلل الشعر في الرواية ... ، وتعلّقوا ذلك بالدرس والتمحيص ، فكتب (إدوار خراط) دراسة بعنوان ، " آليات السرد في القصة القصيرة " قال فيها :

" نحن نعرف أن الحدود بين الأجناس الأدبية لم تعد الآن بنفس الصرامة (كذا) والقطع والتحديد التي كانت قائمة في حقبة سابقة ، بل أصبح الأمر يصل إلى درجة سقوط هذه الحدود وتداخل الأجناس الأدبية. وهذه الظاهرة لا شك فيها فالقصة القصيدة لم تكن معياراً مسبقاً ، لم تكن افتراضاً قديماً أو جاهزاً ، بل ظهرت عندي هذه العبارة نتيجة لما لاحظته أولاً في كتاباتي الشخصية ، وامتزاج الشعر بالنمسيج القصصي والروائي عندي ، بحيث أن موسيقى الشعر نفسها وروحه أيضاً أصبحتا تسريان في تضاعيف كل البناء والنمسيج الروائي والقصصي فيما أكتب ، ثم تأكدت هذه الظاهرة عند بعض الكتاب مثل يحيى الطاهر عبدالله الخاصة في كتاباته الأخيرة قبل رحيله ... وفي كتابات ناصر الحلواني ومنتصر الفقاوش " - (انظر مجلة فصول ، القاهرة مج 8 ع 3 و 4 (1998/ ص 127).

وفي وسع المرء أن يقدم نموذجاً لما كتبه (الخراط) من أداء شعري يقوم على تكثيف حرف (الجيم) بوصفه صوتاً في عدة عبارات ، مما يذكر بمحاكاة صنعة الشاعر السوري (فايز خضور) في قصيدته الثانية من مجموعته " حصار الجهات العثر - بيروت 1993 " والمقارنة القريبة تظهر ذلك بوضوح :

يقول (خراط) في روليته " الزمن الآخر ، ص 62 :

وجه الجريمة ... ، والجور البرجي ، ومجال الجحافل وجيوش الحياة المدججة متى تتجلب وكيف تجابه ؟ الوجنة تجر جر جناحيها على جوانب الجنادل

ويقول (خضور) في قصيدته المشار إليه سابقاً : والتي سماها الناقد (سلمان حرفوش) - بجومية الشعر السوري في دراسة له عنها في (الموقف الأدبي العدد 327 ، ص 57 - 76). " جبل رجب وجهها / إسفنجها جلّ على جوع البنفسج / صولجان جريمة جهارة الأجراس / مزج جحيمها لخب / لجوج لجة الجنري / جبار خمام الجور ، جالح موجهاً / جغد لجون جلماتها / وجمالها جرم جهيم / والجناية جئها المجهول : / سنجق جؤذر جلف / وجباتات أجيال / من الجوري والجرذان والمرجان / جئات جرى جنانها جنبي / تجراً واجتني من جامع الخلجان جوهرها

ومن مدهش الصدف أن تكون الصنعة اللغوية متشاكلية إلى هذا القدر من التشابه ، فكل الأديبين بنى موسيقى أداله اللغوي على جرس الجيم ، على الرغم من أن كلا منهما يكتب في جنس أدبي مختلف عن الآخر ، فالأول يكتب الرواية ، ولم تمنعه كتابته لهذا الجنس من أن يجمّلها بما يشبه جواهر الشعر . و(خضور) يكتب الشعر ، ولكن لم ينفعه هذا من تجميع جميل لجيمات متتابعة ، غرسها في كل كلمة من كلمات هذا المقطع الشعري ... وكل أولئك يدل على أن سحر أصوات اللغة ، ورنين الحرف المتكرر ، قد جذبا كلا الأديبين ، دون تفريق بين روائي وشاعر .

وكذلك وقف الناقد اللبناني (سامي سويدان) في دراسة له بعنوان : " في شعرية النص القصصي مقارنة جمالية لإحدى قصص (غسان كنفاني) " عند قصة للكاتب الفلسطيني المذكور عنوانها " كان يوم

ذاك طفلاً " فرأى فيها شعرية من نوع آخر ، فقال : " إن شعرية النص لا تحددها الأحداث أو الوقائع المروية ، رغم ما يمكن لهذه أن تقدم من مساهمات خطيرة أحياناً في هذا المجال ، إنما تحددها ، قبل أي شيء آخر ، طريقة الرواية وصيغ العرض والإخبار ، مما برز للبعض قوله : إنها تتمثل في مقامرة الخطاب ، وليس في خطاب المغامرة " - (الفكر العربي المعاصر - بيروت ع 76 - 1976/77) وبهذا يوسع (سويدان) من مفهوم الشعرية ، ولا يدعها وقفاً على إتقان حرفة حشد أصوات اللغة ، وتكرار حروفها في الأداء التعبيري ، بل يرى فيها لوناً من العدول عن السائد ، وتجاوزاً للمألوف ، وهما شرط أدبية أي نص شعري أو نثري .

وقريب مما سبق ، ما فعله الناقد (علي جعفر العلق) في دراسته لشعرية رواية الكاتب الأردني (مؤنس الرزاز) " متاهة الأعراب في ناطحات السحاب " . فقد رأى (العلق) أن شعرية من نوع ما تتلجج في هذه الرواية ، من خلال التعارض بين السخرية وما يجاورها من جذية جارحة ، ومن تفجر المأساوي من مرح القلب أو سذاجته ... ومضى (العلق) في دراسته ، فرصد عبارات كثيرة في الرواية ، فوجدها تتوزع على بُحور عدة هي : الرمل والرجز والوافر والخيب والمنقارب والكامل . ولاحظ أن الرجز يستحوذ عليها بشكل طاعٍ ، وذلك كله إضافة لما في العنوان من سجع الكلام . ومما لاحظته الناقد المذكور أن رواية 'متاهة الأعراب ...' حفل مزحوم حتى حالفاته بعلاقات التناص المختلفة . واستشهد ، هنا ، بقول (جوليا كريستيفا) وعبارتها : إن المجال القائم بين النصوص والناشئ عن صلتها بعضها ببعض هو مكان ولادة الشعر . وعليه ، فهذه الرواية ، من زاوية ثانية ، مفعلة بالشعر بأكثر من مقياس (انظر دراسة (العلق) في مجلة علامات - جدة - العدد 23) .

وقد فرغت بالأمس من قراءة رواية " ذاكرة الجسد " (الأحلام

(مستغامي)، فوجدتها رواية طافحة بالشعر . ولا جرم في ذلك ، فالروائية الجزائرية (مستغامي) أتت إلى عالم الرواية من حلبة الشعر ، فنقلت معها إليه لغتها الشعرية العالية ، بكل مجازاتها واستعاراتها وتألفاتها . وما هي ذي مثلاً تقول على لسان الشخصية الأولى في الرواية ، وقد جلس الحبيب إزاءها : " جلس الياسمين مقابلاً لي : عطراً أقل حبيبي ، عطراً أقل ... لم أكن أعرف أن للذاكرة عطراً أيضاً.. هو عطر الوطن " - (ذاكرة الجسد ص 85). وفي موضع آخر تقول (مستغامي) على لسان الحبيب أيضاً : " عيناك تجردتني من سلاحي ، حتى عندما تمطران حزناً " - (ذاكرة الجسد 120).

وإذا كانت الاستعارة هي معيار العبقرية الأدبية - كما قال (أرسطو) منذ زمن سحيق - فإننا نراها هنا بوضوح في رواية (مستغامي)، معياراً لأدبية النص بامتياز ، فيها استحال الحبيب ياسميناً بتضويع عطرا كثيفاً ، لذا يُطلب منه أن يترلق بجليسه ، كي لا يفقده توازنه ... وبها ، ومن خلالها ، استحالت العينا إلى قوة قاهرة تنزع سلاح الحبيب ، رغم ضعفهما وانهماهما بالحزن والكآبة .. ومما تقدم يظهر بوضوح شعرية الرواية . وامتزاج السرد بعناصر الشعر ، ومزايده ، وسماته الواسمة . بيد أنه ينبغي الانتباه إلى أن شعرية الرواية لا تكمن في الاستعارة أو الشعرية اللغوية فحسب ، بل قد تتجسد في بنيتها الفنية ، وقدرتها كاتبتها على أن يكشف عن خفايا عوالم النفس البشرية من خلال أسئلة تستغل عناصر العمل الروائي المختلفة أجمل استغلال .

د - استنتاجات :

وإذا دققنا النظر في حوافز الكتاب الكامنة وراء هذا المزج بين

الأجناس ، وجدناها كامنة في رغبتهم في التجديد والتجاوز ، وفي حطم الحدود المصطنعة بين الأجناس ، وجعل " الأدبية " تنطلق في كل التصوص الإبداعية . وفي رد الكاتب (فيليب صولير) الفرنسي الذي ولد عام 1936 " مرة " على أحد الأسئلة الموجهة إليه بقوله : إنه يحلم في أن يكتب كتاباً ذا شأن عظيم يخرج عن نطاق التصنيف ، ولا يتفق مع أي شكل محدد ، بحيث يكون رواية وشعراً ونقداً في الوقت ذاته - (انظر عبدالمك مرتاض : في نظرية الرواية ص 65).

وربما كان في الذي قدمناه ، كشف عن ظاهرة أدبية معاصرة ، هي ظاهرة غياب الحدود الصارمة بين الأجناس الأدبية ، وخرق التخوم الحادة القائمة بينها . وهي ظاهرة تحتاج إلى تفسير وتطيل . وتفسيرها وتطيلها كامنان في أن نفهم أن الحدود والضوابط والمعايير ، تتطور وتتغير ، نتيجة لعوامل مختلفة ، أهمها :

- 1 - الملل والسأم الشديدين من ممارسة الكتابة في نوع قديم عتيق .
- 2 - عجز ذلك النوع القديم عن تلبية حاجات عصر من العصور .
- 3 - تغير الحساسية الأدبية عند المتلقين بين زمن وآخر .
- 4 - نشوء أجيال أدبية ترى أن أسلافها قد استنفدوا جماليات نوع من الأنواع كان يصاغ وفق منوال ، اعتد ، فسّم .
- 5 - اكتشاف نوع جديد من أنواع الأدب في التراث كان ثابواً في بطون الكتب والمصادر الأدبية ، ومحاولة استلهامه ، أو النمذج على منواله ، مع تحويل وتغيير مناسبين للجنس المبدع حديثاً .
- 6 - تأثير الروايف الأجنبية في الأذهان والنفوس ، وحثها لارتداد مناطق بكر في ساحات الفن والأدب .

- 7 - إن بعض المبدعين يمزجون بين الأجناس الأدبية لأنهم يكونون

ممكنين ، في الوقت ذاته ، بالشاعر والقص والمسرحة والنقاد .
 وأمثلة هؤلاء كثيرة في عالمنا العربي ، نذكر منهم مثلاً علي عفتة
 عرسان ، وشوقي بغداد ، وممدوح عدوان ، وأحمد يوسف داود
 من سورية ، وإبراهيم نصر الله من الأردن ، وأحلام مستغانمي من
 الجزائر ... إلخ ، وكل منهم كتب في أكثر من جنس أدبي واحد .

هـ - وجهة نظر :

وينبغي أن نحتريز ، فنشير إلى أن خرق الجنس الأدبي ، والمزج
 بين مزايا أنواع متباينة ، لا يكونان دوماً ابتكاراً عظيماً ، فمدرج الجنس
 الواحد قد يكون طويلاً جداً ، ومساحة الحرية والإبداع ربما تكون شاسعة
 للغاية ، كما هي الحال في فن الرواية ، وعليها أن نميز بين خروج ثانوي
 على التخوم ، وخروج أساسي على سمات الجنس الواسمة .

وقد نظر بعض النقاد في هذه الظاهرة التي نعالجها ، فوجدوا أن
 المحدث للجديد لابد له من أن يثبت أنه وريث جدّي وحقيقي للقديم . وقد
 كتب مؤلفاً كتاب " نظرية الأدب يقولان في هذا المعنى : " إن الكتاب
 العظام - جملة وتفصيلاً - قلماً يكونون محدثي أنواع جديدة ، فشكسبير
 ورأسين وموليير وجونسون وديكنز ودوستويفسكي مدينون لجهود
 غيرهم في مجال الإبداع " - (نظرية الأدب ص 308).

بيد أننا لا نرى في هذا الرأي قانوناً ينبغي الإذعان له ، فمسألة
 التخوم التي نناقشها هنا ، والسمات المألوفة .. للأنواع الأدبية ، ليسنا
 صيغاً إيجابية دوماً ، يُخذ التقيد بها ، أو قوالب سلبية يحسن التمرد
 عليها ، فهما تخوم وسمات ، استخلصها النقاد من محاولات الابتكار
 الأبعد عهداً . وثمة نظرية ترى أن النصوص العظيمة لا تكون أجناسية
 أبداً - (انظر نظرية الأجناس الأدبية ، لكارل فييتور وآخرين 158).

ومهما يكن الشأن ، فإن ما نراه هو أن الجميل والقيح ،
والمسامي والسخيف ، والبهي والباهت ، توجد في الأجناس الراسخة ،
كما توجد في الأجناس الناصخة . والمعيار دوماً هو جودة الجودة ، وسمو
الاختراق .

وإذا صنع لنا أن نقيس موقفنا على قول من قال : " إن النظرية
رمادية وشجرة الحياة خضراء " قلنا : إن الأجناس الأدبية قد تكون
شجرة خريف كالحة ، خصونها جرداء ، أما النصوص ، فهي الغصون
الخضراء المتفتحة في الربيع . ولا مناص للنقاد ، من أن يرحبوا بكل
أخضر متفتح ، يحتفي بطول الربيع ، وبشباب الحياة في كل آن ومكان .

المراجع بحسب ورودها في الدراسة :

1- مرتاض ، عبد الملك :

أ - فن المقامات في الأدب العربي ، الجزائر 1989 .

ب - في نظرية الرواية ، الكويت 1999 ، (مسلسلة علم المعرفة رقم 240) .

2 - الوسماتي ، بشير : قصص في أنوار الفرج بعد الفدّة القاضي القوي ، دراسة في مجلة
حوليات الجامعة التونسية ، العدد 41/1997 .

3 - الغدّاسي ، عبد الله : تلافيف الأعراب ، دراسة في مجلة فصول ، القاهرة ، مج 11 ع 1/
1993 .

4 - مستغاثمي ، أحلام : فوضى الحواس ، دار الآداب ، بيروت ، ط4 ، 1998 .

5 - الحموي ، ياقوت : معجم الأبناء ، تحقيق إحسان عباس ، بيروت ، دار الغرب الإسلامي ،
1993 .

- 6 - مروّة ، حصين : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، بيروت .
- 7 - طر شونة ، محمود : مقومات قراءة شمولية للأدب العربي ، دراسة في كتاب المؤتمر العلم الثالث عشر للاتحاد العلم للأدباء والكتاب العرب ، دمشق 1981 .
- 8 - بغدادي ، شوقي : قصص شعرية قصيرة جدا ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، [1981] .
- 9 - تامر ، زكريا : التنوير في اليوم المعتذر ، بيروت 1978 .
- 10 - نبيب ، محمد : الجنس الأدبي بين الموهبة الفردية والوراثة العربية : دراسة في مجلة علامات في النقد ، جدة ، السعودية ، ج 2 .
- 11 - خراطة ، إدوار :
- أ - أنبات المسرد في قصة القصيدة ، دراسة في مجلة فصول القاهرة : مج 8 ع 3 و 4 لعام 1989 .
- ب - الزمن الآخر ، القاهرة ، 1985 .
- 12 - شاوول ، بول . مقدمة في قصيدة فننر العربية - دراسة في مجلة فصول القاهرة مج 16 ع 1 / صيف 1997
- 13 - خضور ، فايز : حصار الجهات المشر ، بيروت ، دار فكر ، 1993
- 14 - سويدان ، سامي : في شعرية فننص القصصي - مقاربة جمالية لإحدى قصص شمس كلفاني ، دراسة في مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، العدد 76 - 77 لعام 1976 .
- 15 - العلاقي ، علي جعفر : شعرية الرواية ، دراسة في مجلة علامات ، جدة ، السعودية ، العدد 23 .
- 16 - ويليك ، رينيه ووارين أوستن : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، دمشق 1972 .
- 17 - فيكتور كارل وآخرون : نظرية الأجناس الأدبية ، تعريب عبدالعزيز شبيب ، منشورات قنادي الأدب الثقافي ، جدة ، السعودية 1415هـ / 1994 .



كتاب من تأليف الكاتب الأذربيجاني :

أ. أ. حسينوف وترجمة : لمعان

إبراهيم صدر مؤخراً عن مكتبة الجاحظ

بدمشق ويتميز هذا الكتاب عن المخرج

والروائي السينمائي التركي الكردي

يلماز غوني بتلك المعلومات الخاصة التي يعتمد فيها المؤلف على

علاقته الشخصية بغوني . ويكاد يشبه المذكرات الموجزة لغوني بقلم

شخصية قريبة إليه وبالتالي فقد حاول أن يلم بتاريخ هذا المخرج من

ولادته إلى وفاته .. وهذا الكتاب يعطي صورة كاملة عن غوني وعن

معظم الأحداث السياسية والاجتماعية التي وقعت في تلك الفترة الموثقة..

وقد انتهى إلى إجراء حوار **متع صريح** فيه معلومات هامة وجديدة مع

المخرج السينمائي قبل وفاته وسرد تفاصيل مهمة والإمام بكل الإنجازات

التي حققها في مسيرته الفنية والادبية والنضالية . ولهذا فقد قسم كتابه

الجيد هذا إلى عناوين بارزة هي : المقدمة - لقاء في السجن - مدينة

الآمال الخيالية 0 ماتوا ورؤوسهم محنية - ملك الشاشنة القبيح - في

الجانب الآخر من الكاميرا السينمائية - فترة النجومية - ضد التيار -

في سيناريو العدالة - أفلام رغم إرادته - الأوبسا الأخيرة - بدل

الخاتمة - أهم محطات حياة وفن يلماز غوني - فيلموغرافيا - وكل

عنوان يحمل الدهشة والجديد وفي قراءتنا هذه سنحاول أن نتعرض

لمعظم هذه العناوين ونستخلص ما يكتنف هذا العرض وبقي بالغرض .

المقدمة

في هذا القسم يتعرض المؤلف إلى أبرز الأحداث داخل الأحزاب

السياسية التركية منذ الربع الأول من هذا القرن وحتى وفاة يلماز غوني عام 1984 ويسعى إلى عكس هذه الصراعات في أعمال يلماز الذي يعيش فترة تتسم بالاضطرابات فقد جرى صراع حاد خلال هذه الفترة على السلطة ، بين الرجعية والبورجوازية الليبرالية ، وحاولت التيارات ... الموالية للفاشية استلام السلطة في البلاد ، وعمّ الإرهاب داخل البلاد ويمكن أن نلخص الأحداث على النحو التالي : أدت الإجراءات الصارمة ضد حركة العمال المطالبين بحقوقهم ، واتباع السياسة المناوئة للأفكار اليسارية ، إلى تقويض نفوذ حزب الشعب الجمهوري ، الذي كان بيده مقاليد السلطة لأكثر من 27 عاماً . وفي الانتخابات البرلمانية التي جرت في 14 مايو 1950 منى الحزب بهزيمة نكراء عندما فاز الحزب الديمقراطي الذي يمثل مصالح البورجوازية الكبيرة وكبار الملاكين . في فبراير 1952 دخلت تركيا **حلف الناتو** . وفي فبراير 1955 عقد حلف عسكري بين كل من تركيا والنظام الملكي العراقي ، سمي بحلف بغداد ، الذي ضم في صفوفه ، كلا من باكستان وإيران والكلترا . ومنذ عام 1959 وبعد خروج العراق من هذا الحلف ، سمي بحلف المنسو ، أي منظمة الميثاق المركزي أو المعاهدة المركزية . إن بقاء البلاد في دوامة الأحلاف العسكرية ، والاحتفاظ بنصف مليون عسكري تحت السلاح يؤدي إلى نفس الميزات الاقتصادية للبلاد . ويفرض أعباء ثقيلة على دافعي الضرائب ويؤدي إلى تدهور الأحوال المعيشية للشعب الذي وقف ضد حكومة (بيار - مينديريس) وتردّ عليه الحكومة بالعنف . وفي 27 مايو من عام 1960 قامت مجموعة من الضباط بانقلاب عسكري تأسست على إثره لجنة الاتحاد الوطني وفي 27 مايو 1961 وضع دستور جديد سمح بالتعددية الحزبية وتشكيل الأحزاب السياسية فوصل عدد الأحزاب إلى عشرين حزياً خلال شهور قليلة . وفي أكتوبر 1965 شكلت حكومة الحزب الواحد برئاسة رئيس حزب العدالة سليمان ديميريل - الرئيس

الحالي لتركيا - منذ عام 1969 أخذ حزب العدالة ، الذي فاز في انتخابات المجلس من جديد ، في انتهاج سياسة قمع الحركة الديمقراطية ، فقد طرحت حكومة ديميريل على البرلمان عدة مشاريع حول الحد من حقوق الشغيلة . فقام مائة ألف عامل في استانبول (15 - 16 حزيران 1970) وبتوجيه من حزب العمال بالإضراب والخروج في مظاهرات وانضم إليهم الطلبة والنساء والأطفال وخرجت إليهم الدبابات والآليات المصفحة وفرق مكافحة الشغب فحدث صدام دموي بين البوليس والشعب جرح أكثر من مائتي شخص وقتل أربعة أشخاص ، وتم اعتقال قادة المنظمات الصالية .

تظهر معالم الاحتجاج الاجتماعي في إبداع يلماز غوني جليلة أكثر فأكثر فهي تحكي عن بلاد تبقى فيها الديمقراطية شيئاً خيالياً ، حتى بعد 50 سنة من إعلانها قانونياً . ويتجلى هذا الاتجاه في الفلام : الأمل - الياسمون - المراثية - الضيم - الأب - الزميل - الطريق . وحصل بواسطتها على الجوائز الكبرى في المهرجانات العالمية .

لقاء في السجن

يتحدث الكاتب في لقاءه الأول بالسجين يلماز غوني في ليلة من ليالي شباط 1978 في سجن " أزميت " وبعد التعارف في السجن يطرح أسئلته على يلماز غوني فيجيب على جميع الأسئلة : " اسمي يلماز حميد أوغلو بيوتون . ولدت في الأول من شهر ابريل 1937 في قرية ينديجة ، والدي من أصل كردي ، في الخامسة من عمري عملت في بستان للفاكهة وعملت في موسم قطف القطن ثم عاملاً في السقاية ومن ثم حمالاً .. وبعد ذلك صرت أدرس وأعمل ؛ كنت أبيع الجوز والكرز والبندي في الشوارع ، ثم الفستق والجراند ، ثم عملت أجييراً عند يقال .

وعملت ميكانيكياً لآلات التشغيل السينمائي في شركتي " اند - فيلم " وكمال - فيلم ". وفي عام 1956 التحقت بكلية الحقوق بجامعة أنقرة .. وبالنسبة لممارستي للفن فهذا يعود إلى والدي الذي كان يحزف على الطنبور ويغني الأغاني الكردية في حفلات الطهور والولادة والمناسبات ويصطحبني معه وكانت أمي تروي لي الأساطير الكردية في أيام الشتاء الساحرة .. الحياة والمحيط اللذين عشت فيهما قد قويا لدي الشعور بأصلي الكردي حيث كان الجميع من حولي يتكلمون بالتركية ، وكان إمامي باللغة الأم ضعيفاً . لكن وبمقابل ذلك كنت أدرك وبشكل واضح الموقف ... للسكان الأتراك تجاه الشعب الكردي . إن في تركيا جهازاً منظماً لاضطهاد الأقليات القومية . إلا أن الروح الشوفينية بادية بجلاء حتى في التعامل مع الأكراد الذين يشغلون مركزاً مرموقاً في الجيش .

مدينة الآمال الخيالية

تحت هذا العنوان يلخص المؤلف لقاء يلماز غوني بمدينة "استانبول " عندما يصل إليها في أحد أيام فصل الخريف في عام 1956 وفي جيبه (135) ليرة تركية ليصل مقابل أجر شهري (130) ليرة تركية. فيستأجر غرفة متواضعة يعمل نهاراً ويكتب ليلاً ويمكن لهذا الوضع أن يذكرنا بلقاء كولن ولسن بسوهو وتفاصيل حياة شاب وحيد في مدينة كبيرة .. وبدون أي تمهيد يواصل غوني كتاباته وقد أثمر هذا الجهد حيث نشرت له مجلة (بازار بوستامي) أول قصة بعد وصوله بأيام قليلة تحت عنوان (مستقبل بلا أمل) ويصور فيها الحياة اليومية لأحد الأحياء الفقيرة ، وعند نشر قصته : (ثلاثة عوامل خفية للامساواة الاجتماعية) اتهم بالدعاية للشيوعية فقررت المحكمة سجنه سبع سنوات ونصف والسبب في الاتهام كما ورد في التحقيق هو أن بطل القصة : يقول

لوالدي الفتاة الثرية في نهاية القصة ، إنه سيناضل من أجل القضاء على اللامساواة الاجتماعية وفي سبيل مجتمع عادل . وكان قراره هذا كافيًا لإصدار حكم جائر بحقه . وقد استغل فترة وجوده في السجن فكتب رائعته الروائية " ماتوا ورؤوسهم محنية " .

ملك الشاشة القبيح

في صيف 1963 عاد يلماز بيوتون إلى استانبول ، وقد تركت واقعة كونه محكوماً بالسجن بسبب الدعاية للشوعية انطباعاً مفاجئاً لدى عدد من الناس الذين ابتعدوا عنه ووجد بيوتون نفسه مرمياً في الشارع دون عمل لمدة سنة ونصف فاقترح صديقه فريد جيهان المساعد المخرج الذي كان يعد فيلماً بنفسه ، أن يكتب هو - أي يلماز - السيناريو ، لكن بدون توقيع أو أن يكتب اسم مستعار كي لا تضع الرقابة العراقية أمامه ، واتفقا على اسم (يلماز غوني) بدل (يلماز بيوتون) وفي عام 1964 ظهر الفيلم التركي الجديد " المقدامان " وتغير اسم يلماز بيوتون إلى الأبد إلى يلماز غوني . وجاء اللقب الثالث الذي عُرف به وهو " ملك الشاشة القبيح " وذلك عندما مثل يلماز غوني دور شاب عاشق بمنظره غير الجميل فآثار الممثلين الوسميين حينما نجح في أداء الدور الجديد والملفت أنه أطلق بنفسه هذا اللقب على نفسه وعن ذلك يقول : " عندما بدأت التمثيل في السينما ، وضعوا لي المكياج ، كي أظهر بمظهر البطل القبيح الشكل وعندئذ اضطر المنتجون والمخرجون الذين كانوا يكرهونني إلى الاعتراف (إن هذا الشاب القبيح يمثل الأدوار أفضل من ممثلينا الوسميين) .. عندها قلت : ماداموا هم ملوك وسميون ، فلكن أنا (الملك القبيح) وحينئذ انتهرت الصحف الفرصة لترويج هذا اللقب وإصافه بي " .

في الجانب الآخر من الكاميرا السينمائية

بالرغم من أن غوني كان في أتم صحته ونشاطه الإبداعي ، إلا أنه مع ذلك لم يستطع صرف النظر عن التفكير بالمستقبل . إذ أصبح اختصاصه جزءاً لا يتجزأ من حياته ، وبدأ يفكر ، غالباً ، في الانتقال إلى الجانب الآخر من الكاميرا السينمائية .. كانت لدى غوني المخرج قدرة عجيبة على التعبير عن الأنا .. في علاقته الخاصة بالمشاكل التي كانت تشغل الناس وقد ولدت تجاربه الفنية الكثيرة والمتراكمة عنده ، فكرة تصميم الشعور بالمعاناة . وأراد غوني بهذا أن يتحدث عن أولوية المعنويات الأخلاقية ، والتي يجب أن تصود الحياة ، اتخذ يلماز غوني قراراً حازماً في أن يصبح مخرجاً سينمائياً ، إلا أن هذا لم يمنعه من القيام بالتمثيل أيضاً ، كما لم يتوقف عن أعماله الأدبية أيضاً. فظهر أول فيلم من إخراجِه باسم (اسمي كريم) الذي كتب له السيناريو بنفسه ومثل فيه أيضاً دور البطولة . وجاء بعده فيلم (سيد خان) عام 1968 وعرضه في الصالة التي أنشئت لتوها بفضل غوني (غوني فيلم) وبلغ عدد الجمهور 8 ملايين متفرج وهو رقم قياسي في تاريخ تركيا السينمائي . وفي المهرجان السينمائي التركي عام 1969 الذي أقيم في أضنة ، كان فيلم (سيد خان) واحداً من أفضل ثلاثة أفلام في تركيا لذلك العام ؛ ويأتي الفيلم الذي يؤكد موهبته ويفرضها على النقاد ، إنه فيلم (القبيح) لقد حقق هذا الفيلم نجاحاً كبيراً لغوني ونؤكد بأنه أول فيلم له أحدث اتجاهات جديداً لفنّه ، والذي يمكننا تسميته بالواقعية المكشوفة ، وربما لا يكون هذا المصطلح علمياً بما فيه الكفاية ، إلا أنه من وجهة نظرنا يعكس طبيعة غوني الفنية والخلقية بالضبط . بعد مضي عدة سنوات صور المخرجان السينمائيان الشهيران في ألمانيا الغربية (فولكير شليندورف - مارغريت فون تروتا) فيلمهما الشهير : " الشرف المطعون

لكاترينا بليوم " . إن الذي يختلف فيه هذا الشريط عن مشاهد فيلم غوني هو أن بطلته - لم تكن نجمة سينمائية محترفة إنما سكرتيرة عادية إلا أن الصحافة تسيء إليها بوقاحة كما أساعت إلى بطل فيلم " القبيح " ؛ لقد أحدث نجاح يلماز غوني في هذا الفيلم ضجة كبيرة هزت المحيط الناظم هزة عنيفة فأخذت هذه الأوساط تشهر بغوني . حينها قررت السلطات تجنيده للخدمة العسكرية ، وسبق إلى كتيبة الانضباط علماً أنه أنهى المرحلة الثانوية التي تعطي لصاحبها الحق في الحصول على رتبة ضابط .. ساد الأوساط الناقمة عليه الابتهاال : حرم المتمرد من عمله المحبوب - محكوم عليه بالأشغال الشاقة - وتعت تأثير ذلك عام 1968 تتركه زوجته نيهات جيحر وتتفكك الأسرة ويتلقى ضربة عنيفة لكنه لا يستسلم ، ويبقى صامدا .

فترة النجومية

في ربيع عام 1970 ، وبعد إنهائه 23 شهراً من الخدمة العسكرية الإلزامية ، يعود يلماز غوني إلى استانبول للمرة الثالثة بأمل كبير .

وفي هذه المرة يحالفه الحظ وتبتسم له الحياة . إذ يتزوج في 27 أيار 1970 من فتاة ناعمة وفاتنة ، اسمها فاتوش سليما نغول التي قاسمته أفراحه وأتراحه حتى آخر يوم في حياته وأنجبت له طفلاً اسمه (يلماز غوني الصغير) 1971 وخلال فترة 14 عاماً من الزواج عاش بجانب فاتوش خمسة أعوام فقط ، أما في التسعة أعوام الأخرى فقد كلمته من خلف القضبان الحديدية فقط . كانت بداية السبعينات أهم فترة سعادة في حياة يلماز غوني ، فقد حالفه النجاح خلال هذه السنوات ، وحقق حلمه الذي كان يراوده دائماً وهو (أن يجسد أحلام طفولته عبر

تشخيص حياة أبناء قريته ومن خلائهم) وذلك في فيلمه " الأمل " الذي شرع به بعد عرسه . كتب يلماز السيناريو وموضوع الفيلم وضعه حين كان في صفوف الجيش ، لعب غوني الدور الرئيسي بنفسه وحاز على لقب أفضل فيلم لذلك العام . كما اعتبر يلماز أفضل كاتب سيناريو وأفضل ممثل لأدوار البطولة . ولكن السلطات اضطرت إلى منعه بحجة أنه " تشويشه لحقيقة المجتمع التركي " واعتبرت مجلة (جون أفريك) فيلمه الأول أحد أهم وأعظم أفلام بلدان " العالم الثالث " ويلى هذا الفلم أفلام : الهدف الحي - وغداً اليوم الأخير - والهاربون - والمضاربون - واليانسون - والضيم - والمريثة - والأب . إن هذه الأفلام تكشف عن رذائل وعيوب المجتمع البرجوازي ... ، وتدعو الشعب إلى النضال ضد الاستبداد والظلم علماً أن أفلام " الهدف الحي - الهاربون - المضاربون - غداً اليوم الأخير " تم إخراجها بأسلوب ممثلٍ وهنا يكمن سر إبداع وتميز المظمية عن الاحتراف . فهي أفلام ممسلة ظاهرياً ، وفي نفس الوقت فهو يبتكر من هذه المادة فناً مبدعاً ، لكن المحترف يعرض نموذجاً باهتاً . إن العامين 1970 - 1971 كانا مشبعين للغاية بالنمسة لخطة يلماز غوني الفنية ، فقد وضع تسعة أفلام ، واشترك في عشرين فيلماً وقدم سيناريو لستة أفلام ، طبعت روايته : " ماتوا ورؤوسهم مكنية " كاملة عام 1971 في دار نشر " دوست " لأول مرة .

ضد التيار

اعتقل يلماز غوني من جديد في 17 أيار 1972 وبفسر توقيفه الثاني تفسيرات مختلفة في تركيا كما في الخارج يروي غوني في أثناء التحقيق معه : " في أحد أيام آذار 1971 عندما سافرت إلى أنقرة بمهمة تتعلق بصلي الفني ، أعلن لي صديقي السينمائي ، مصطفى الأبور " أن عدداً من طلبة جامعة أنقرة يودون مقابلتك " ذهبت إلى شقة أحد ممثلي

الشبيبة اليسارية ، ديونس غيرميش ، وكان في استضافته ثلاثة أشخاص آخرين من الشباب : كاظم اريودورو ، ويوسف كيوبيلي - وإرتوغرول كيوركجيرو . وقد دار حديثنا حول المشاكل التي تتعرض لها الأفلام التي تكشف عن التناقضات الاجتماعية في البلاد كما في الخارج . وفي أيار 1971 جاعني ثلاثة زملاء وطلبوا مني ملجأ كي يتواروا عن أنظار البوليس . فتحججت بأن زوجتي حامل ورفضت . وبمناسبة إنجاب زوجتي طفلاً أهديت أربعة آلاف ليرة لحركة الشبيبة . بعد مضي أسبوعين استلمت رسالة كان مضمونها مد يد العون : عشرة آلاف ليرة، وأشياء أخرى إلا أنني لم أرد على هذه الرسالة . وبعد فترة وعلى العشاء دار الحديث حول الطلب السابق ، وفي الحال أعطيت علي خمسة آلاف ليرة . وبعد عدة أيام أرسلت له خمسة آلاف أخرى وأشياء أخرى ... ولم أمد لهم يد المساعدة بعد ذلك . ولم يكن لي معهم أي ارتباطات .

كان بإمكان يلماز غوني ألا يعلن كل هذا أمام التحقيق والمحكمة. فلم تكن هناك أية أدلة مباشرة ضده . لكنه أعلن في كل مكان، من خلال المطبوعات والإعلام ، وفي حواراته مع القضاء والمحامين . وفي اجتماعات المجالس العسكرية : " لو أنهم طلبوا مني المساعدة الآن لسلكت نفس السلوك " . حاولت المحكمة أن تلصق به تهمة أنه نقل " للإرهابيين " مخزن سلاح بالكامل ، وحوالي 70 ألف ليرة. لكن لم تستطع أن تثبت هذه التهمة بأدلة . بيد أن المجلس العسكري أصدر قراراً قاسياً بحقه في 17 آذار 1972 سبع سنوات سجن مع الأشغال الشاقة ونقلوا يلماز غوني مباشرة من قاعة المحكمة إلى سجن استانبول " سلومية " .

أهم معطيات حياة وفن يلماز غوني

1956 - نشر أول وأهم قصة له بعنوان " يناليني الموت " .

- 1958 - مثل أول أدواره في السينما في أفلام : الأول - أبناء هذا الوطن.
- 1958 - حكم عليه بالسجن سبع سنوات بتهمة شخصية خطيرة هي مضمون قصته " ثلاثة عوامل خلفية للمساواة الاجتماعية " دعابة للشيوعية .
- 1960 - أصدرت محكمة الاستئناف قراراً بسجنه سنة ونصف ونفيه نصف سنة ووضعه تحت رقابة البوليس .
- 1961 - وضع قرار محكمة الاستئناف قيد التنفيذ - الاعتقال الأول ، ثم النفي .
- 1968 - دعي إلى الخدمة العسكرية وجند إلى سرية الجراء .
- 1970 - صور فيلم " الأمل " .
- 1971 - طبع روايته : ماتوا ورؤوسهم محتبة .. أخرج فيلم " الأب " .
- 1972 - أصدر المجلس العسكري بحقه حكماً بالسجن لمدة سبعة أعوام مع الأشغال الشاقة بتهمة مساعدة الفوضويين - فاز بجائزة أورهان كمال (الاتحاد كتاب تركيا) على روايته 'ماتوا ورؤوسهم محتبة' .
- 1974 - أطلق سراحه بصدور العفو - أخرج فيلم الزميل - يعقل للمرة الثالثة .
- 1975 - نشر رواية " العصيدة - المجتمع - زنزانتى .
- 1981 - هرب من السجن ولجأ إلى فرنسا .
- 1983 - أخرج آخر أفلامه : " الجدار " .

ومات يلماز غوني في غربته

في تمام الساعة الخامسة والنصف من صباح يوم 9 أيلول 1984 توفي يلماز غوني في أحد مستشفيات باريس . وقبل وفاته بأيام، كان قد أوصى أن يتم تشييع جنازته من المعهد الكردي في باريس (والذي كان قد ساهم مع جمع من المثقفين ورجال الفكر والأدب في تأسيسه في يوم 24 شباط 1983) إلى مثواه الأخير في مقبرة بيير لاشيز التي دفن فيها أبطال كومونة باريس (8 آذار - 28 حزيران 1971). وصلت إلى المعهد الكردي في باريس مئات البرقيات المعزية بوفاة يلماز غوني ، ومن مختلف أنحاء العالم . ومن أشهر الشخصيات العالمية التي نعت غوني هي : سيدة فرنسا الأولى مدام دانييل ميتران - وزير الثقافة الفرنسي جاك لانك - رئيس الوزراء اليوناني أندرياس بابانديرو - الذي أناب عنه في الحضور سفير بلاده في باريس - الشخصيتان السينمائيتان العالميتان : باتريك جيبو - وكوستا كافراس - السكرتير الأول للحزب الاشتراكي الفرنسي ليونيل جوسبين .

وفي يوم 13 أيلول 1984 .. سحبت جنازته في القاعة الكبيرة الواسعة للمعهد الكردي كي يتمكن أصدقاؤه ومحبه من إلقاء النظرة الأخيرة عليه . وفي الساعة 9.30 صباحا وحتى الثانية من بعد الظهر ، مر أمام جنازته دون انقطاع ، ما يناهز الألفي شخص ، بعدها حمل النعش من المعهد إلى ساحة الجمهورية ، ومن هناك رافق النعش آلاف الأشخاص نحو المقبرة ، تتقدمهم عقيلة الرئيس الفرنسي وسيدة فرنسا الأولى مدام دانييل ميتران ، ممثلة لرئيس الجمهورية فرانسوا ميتران . وبعد وفاة غوني ، وضعت صورته في المتحف العالمي للسينما .

* * *

1. مقدمة

كيف يتأسس الفعل النقدي في المسرح ؟

هذا سؤال يشمل الظاهرة المسرحية في كل لحظاتها ، منذ نشوئها نصاً ، إلى إنجازها لعباً إلى تلقيها عرضاً . في كل لحظة يستطيع ناقد ما التدخل ، أن يوجه ، أو يحرف ، أو يثقف . فالفعل النقدي في المسرح إنصات عميق لأنات المبدع ، ومصاحبة شجاعة خلال مخاض الإبداع ، وخلال تقلبات العروض . الفعل النقدي تفرُّج ، أو تخيل التفرج ، وعودة بالترتيب الركيحي إلى أصله ، وبالحركات إلى بداياتها ، وبمتخيل الجسد إلى حقيقته . الفعل النقدي في المسرح خبرة ومران وتمرس وإطلاع ودربة ومصاحبة ، مهارات تلخصها هذه الكلمة : المجاهدة . تلك المجاهدة التي نذكرنا بعيد الشعر حين نظروا إلى الإبداع مجاهدة حولا كاملاً ، يخصصون نصفه لإبداع القصيدة ، ويقضون نصفه الثاني في تنقيحها وتهذيبها .

تلك المجاهدة تذكر كذلك بالتعريف الذي طالما ارتاح إليه رجال المسرح حين عجزوا عن تعريف المسرح تعريفاً جامعاً : المسرح مكان نشاهد فيه مستخيراً كما لو كان حقيقة⁽¹⁾ . والنقد نبش في حقيقة ذلك المستخيل ، وصول إلى حقيقة كما لو كانت متخيلاً ، فليس بين الحقيقة والخيال إلا حد رهيف يفند اطمئناننا . وليس ما نتوخاه حقيقة إلا تمثلات للواقع قد تتماهى بالخيال . لهذا ، فترنج النقد بين حقيقة المسرح ومتخيله ليس إلا استعادة لتلك الثنائية السحرية : أشاهد أشياء مادية

على الخشبة ، ولكنها متخيلة . وحين صرخ المخرج في وجه شخصيات بيراندلسو⁽²⁾ أنها وهم ، احتجت وسألته : ألم يحصل لك أن وجدت بعض ما تعتقده حقيقة في الماضي مجرد وهم ، أجاب : نعم . ثم سألته : ألا تظن أنك قد تجد غداً ما تعتبره اليوم حقيقة مجرد وهم ، أجاب : ربما . حينذاك عقت الشخصيات : أنت الوهم ونحن الحقيقة ، أنت تتغير ونحن لا نتغير منذ تخيلنا المؤلف اكتسبنا البقاء . تراجع المخرج إلى الوراء ، واختلط عليه أمر الحقيقة والوهم في المسرح فاحتج : لم أشاهد يوماً شخصيات مسرحية تخرج من جلدها وتتكلف بالنقد . كان المخرج صائهاً، فالتقد المسرحي ينبجس من عمق الإبداع . تلك خصوصية النقد المسرحي التي سنحاول إيضاحها في الحدود التي تضعنا داخل رحاب مستويات تلقي النص المسرحي . ذلك أن الحديث الأولي عن جدلية العلاقة بين الإبداع والتلقي النقدي في المسرح يقودنا بالضرورة إلى مقارنة المسار الذي يقطعه النص المسرحي كي يتشكلاً عرضاً مسرحياً في زمن أول ثم تجربة جمالية يعرضها المتفرج في زمن ثان .

2. مسار التلقي في المسرح

تطورت نظرية الأدب عبر ثلاث مراحل لم يمنع تعاقبها من تداخل مساراتها وتواريها :

* في المرحلة الأولى وقع الاهتمام بالأديب والمبدع ، واتجه النقد إلى البحث عن العلاقات الممكنة بين النص وبين حياة صاحبه وتجربته . ومنذ اجتهادات كوستاف لاسمون في تاريخ الأدب إلى فتوحات فرويد في منهج التحليل النفسي وقراءاته اللاحقة ، وخصوصاً الاجتهادات الذكية لشارل مورون في النقد النفسي ، يمكن القول إن الهاجس الأساسي الذي تحكم في الفعل النقدي كان هو التوصل إلى

تحديد رابط أو أكثر بين العمل الأدبي وبين حياة كاتبه وتجربته في الحياة وفي المجتمع .

* في المرحلة الثانية اتصب الاهتمام بالعلاقات الداخلية التي تؤسس بنية النص الأدبي وتنظم اتصالات عناصره اللغوية بعيداً عن إغارة الاهتمام للكاتب إلا في الحدود التي يضيء فيها علاقة داخل نصية. لقد قطعت البنيوية مراحل كي تعيد الانتباه إلى النص الأدبي وتلفت النظر إلى أن الشغف بتحليل شخصية الكاتب انطلاقاً من العمل الأدبي فيه إجحاف بهذا الأخير وإسقاط تأويلات عليه . ومنذ اجتهدات الشكلانيين الروس في البحث عن أدبية الألب ، وعن خصوصية اللغة الشعرية ، وفي بحثهم عن بنية النص المردي مع فلاديمير بروب ، ومروراً باكمال بحوثهم مع جاكوبسون في **حلقة براغ** ، إلى اجتهدات البنيوية الفرنسية مع رولان بارت ولوسيان غولدمان وكلود ليفي ستراوس وجاك لاكان ؛ يمكن أن نقول إن الدرس البنيوي تأسس على نتائج البحوث اللسانية والدراسات التي اتصبت على اللغات الهندوأوروبية والإرث الأنثروبولوجي الذي أسندها ، وقصد إلى مقارنة البنيات الداخلية للعمل الأدبي معزولاً عن سياقاته التاريخية التي اعتبرتها البنيوية خارجاً لا يفسر داخل النص الأدبي .

* في مرحلة ثالثة انتهى مشروع البنيوية إلى التفكير ، ووقع النظر إلى الجوانب التي أغفلها التفكير النقدي السابق للأدب ، وكانت بالضرورة تلك التي تتعلق بالتلقي الذي لم يحظ دوماً بالاهتمام اللائق . ولعل التفكير الذي أثارته اجتهدات هانس روبرت ياوس وولفغانغ إيزر ويساقي نقاد مدرسة كونستانس الألمانية يتجه بالأساس إلى فعل التلقي وجدله الدائم مع الكتابة والإبداع . وإذا كانت اجتهدات بعض النقاد قد انتهت إلى الحديث عن تقاطع النصوص وتداخلها وتفاعلاها ، مما يمكن

أن نجد له صدى في النقد العربي القديم عبر ما سمي بالسراقات الشعرية ، فإن جمالية التلقي انتهت إلى التأكيد على أن النص الأدبي هو نتيجة لتلقيات وقراءات عديدة ، كما يولد تلقيات عديدة أخرى عبر تفاعله مع أفق انتظار القارئ تفاعلاً يسايره أو يخيبه .

ورغم خصوصية المسرح كان غالباً ما يقع في قلب التحولات التي تعرفها نظرية الأدب ، وخاصة باعتباره نصاً مقروءاً . ذلك أن الانتباه النقدي للمسرح عرضاً مرئياً على الخشبة هو وليد الأزمنة الحديثة بشكل عام . يمكن أن نعود إلى الاجتهادات الشعرية الأولى المتمثلة في كتاب " فن الشعر " لأرسطو الذي بذل فيه جهداً كبيراً لاستخلاص قانون الشعر والتراجيديا انطلاقاً من العروض المسرحية التي أتيج له أن يشاهدها في احتفالات ديونيزوس ، وفي مباريات شعراء التراجيديا . وبعداً عن فن الشعر لأرسطو الذي ما يزال يحافظ على نضارته النقدية وقع الاهتمام غالباً بالمسرح في نصوصه المكتوبة ، فيما وجدنا كتابات المخرجين ومؤلفي المسرح تنحو إلى مقارنة قضايا خاصة كالتمثيل والتشخيص . وتشكل كتابات ديديرو في عصر الأنوار نموذجاً في هذا السياق لم ينتبه إليه النقد المسرحي كثيراً ، حيث وصل إلى حد التنظير للممثل ولطريقة اللعب وتجسيد الأدوار ، مانحاً في الوقت نفسه أهمية كبرى للدور الاجتماعي للمسرح وللشخصية المسرحية .

ويمكن أن نلاحظ أن تطور الإخراج المسرحي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كان موازياً لتطور نظرية الأدب ومساوفاً لتحولات كثيرة ستعرفها التبادلات الأدبية والنقدية ، حيث ستتطور علوم اللسانيات وعلوم السيميائيات والسيميولوجيا التي تتشغل بمقارنة تداول العلامات المرتبة في المجتمع وفي أشكاله الثقافية ، ومن أهمها المسرح الذي سيعرف المخرج المسرحي نفسه بأنه واضع

علامات من جسد الممثلين ومكونات السينوغرافيا تنتهي عند تشكيل العرض المسرحي . وفي خضم هذه التحولات ، أو في عمقها ، كانت تقع تحولات تكنولوجية رهبة انتهت بجعل العلامة الكهربائية محور المهارة التكنولوجية وأساس الابتكارات المذهلة ، وسيكون الحاسوب في بعده التقني الصلب وفي بعده المنطقي الحسابي (البرمجة الإعلامية) عنوان هذه التطورات والتحولات المشتركة بين نظرية الأدب وبين القطاعات الإنتاجية في المجتمع .

في رحابة هذه التحولات نستطيع مقارنة مسار التلقي الذي يخضع له النص المسرحي ، والذي ينقله من كونه اللغوي إلى كئافته السيميولوجية في العرض المسرحي . مفترضين أن المسرح الآن من الفنون التي تبين لنا طبيعة **التلقي** الذي **يترنج** بين حواف عديدة : تلقي النص المكتوب ، فعالية التشكيل والكتابة السينوغرافية ، فعالية التنغيم بين النصوص الموازية من موسيقى ولباس وملكيات ... إلى غير ذلك من النصوص التي يصطالح عليها بمكونات العرض المسرحي . وفي كل هذا نفترض بشكل أساسي أن الإبداع في المسرح لا يستطيع التحرر من وظيفة نقدية محضة ، أي لا ينفصل عن التلقي النقدي لنصوص عديدة تدور حول نص المؤلف المسرحي وحول نص الممثل المتمثل في اللعب بالجسد في فضاء خاص . وبعبارة أخرى إن المسار الذي يقطعه النص المسرحي ليصل إلى التشكل عرضاً مسرحياً ، ذلك المسار الذي نسميه مسار إبداع أو إخراج وإنجاز هو مسار تلقي وقراءة نقدية نابعة تؤول النص المسرحي بلغات أخرى هي جسد الممثل الواقع في الركح أولاً ، ثم السينوغرافيا ومؤثرات الخشبة بشكل عام .

ونلاحظ أن الشاعر لا يسأل عن شعره ، ولا يسأل الروائي عن روايته ، وقسم على ذلك ، إلا للمسرحي في مهرجانات المسرح

وملتقياته، وتحديدًا المخرج : يسأل عن مسرحه ، لماذا ؟ كانت مسرحيات الهواة ، تنتهي دائماً بالمخرج على المنصة يواجه القاعة ، يتلقى الأصدقاء ، والإتطاعات ، والأسئلة ، وكل ما يمهّد للفعل النقدي المبدع . ولعل فضيلة المسرح الهاوي تكمن في طلب النقاش والمساحة والجدال إضافة إلى الفرجة . وفي المسرح المحترف ، حين يمتنع المخرج عن الدخول في جدالات حول مسرحه ، لا يستطيع أن يتخلص من تقليد العرض الأول للمسرحية ، حيث يستدعي النقاد والمهتمين والمبدعين فيشاهدون المسرحية ويناقشون جوانبها العديدة ، نقاشاً يتيح للمخرج أن يضع اللمسات الأخيرة على مسرحيته التي قضى أوقاتاً طويلة بنجزها ويعدّها بشغف تام . ومن الأسماء المتداولة للعرض الأول للمسرحية [الخطاطة] la couturière لأن بفضلها يستطيع المخرج أن يضع يده على أمكنة التمزيق في عمله . وفي مناسبات أخرى يتاح للمخرج المسرحي أن ينجز عرضه برفقة كاتب النص الذي قد يرضى على العرض وقد ينقم عليه بدعوى ابتعاده عن المعنى المراد في النص المسرحي . وقد كانت النقمة والغضب موقفاً غالباً على ردود أفعال المؤلفين تجاه المخرجين الذين غامروا بتقديم نصوصهم على خشبة . ونشير إلى أن ذلك الغضب كان من بين أسباب اختيار توفيق الحكيم للمسرح الذهني . أما أوجين يونيسكو فلم يكن دائم الرضى على عروض مسرحياته العابثة . وما نريد قوله هنا هو أن المؤلف المسرحي يكلف نفسه تأويل عمله ويرغب في أن يلزم المخرج بالوفاء لذلك التأويل ، وهذا يدل على أن الوظيفة النقدية في المسرح لا تتوقف عند المخرج المسرحي فقط ، بل تعدى حتى المؤلف الذي يصير ناقداً لعمله . وهذه ميزة نادرة ما نجدها في أجناس أدبية أخرى تدفعنا إلى النبش في خصوصية التلقي في المسرح .

3. الدراماتورجيا ووظيفة التلقي

يبقى أن الفعل النقدي لازم في الفرجة المسرحية ، إن قبل صناعتها ، أو أثناءها ، أو بعد صناعتها وتوزيعها على المتفرج : الناقد حاضِر بهيبته ... ولعل أول ما تنتظره الفرقة والمخرج بعد عرض المسرحية هو رد فعل النقد . ورغم هذا الانتظار الوفي للنقد ، لا يسلم الناقد من غضب الفرقة ، ولا من نقمة المخرج إن هو لم يستجب لألقى انتظارهما . وهو ألقى - على كل حال - لا يطلب في الغالب إلا مدح المسرحية والقائمين بها وعليها .

وقد ابتكر المسرح الحديث وظيفة جميلة في المؤسسة المسرحية : الدراماتورج le dramaturge ذلك الذي يصاحب الفعل المسرحي منذ بدايته ، فيُحِلُّ النص المسرحي ، ويشرحه للممثلين ، وينسق البناء الدرامي ويجري تغييرات قد تكون ضرورية في النص . وعند الألمان ، الدراماتورج هو المبدع الشامل للفرجة المسرحية يكتب النص أو يعدّه ثم يخرجّه وينظم تكهيباته الفنية ، وكان برتولد برشت جهبذاً في هذا المضمار . ولعل الدراماتورجيا من المهارات التي ظهرت في المسرح المعاصر إبان موجة التجريب ، وأحدثت خللاً في الحدود الفاصلة بين الإخراج المسرحي والفعالية النقدية في المسرح . وما زالت هذه المهارة الجديدة لم تتوقف عن إحداث تحولات جذرية في الإبداع المسرحي المعاصر .

يقترح ريتشارد مونو Richard Monod ثلاثة تعريفات للDRAMATURGIA ، من أهمها التعريف الأول :

"إن الاشتغال الدراماتوري في أحد أبعاده
تحليل لدلالة المسرحية المراد إنجازها ، ولشعريتها

وخطابها وايدولوجيتها . تحليل دقيق يكشف عن
الخطوط العريضة للعمل وتفصيل ابداعه وترتيبه ..
إنه اشتغال نقدي داخلي واشتغال تاريخي : في أي
ظروف كتبت المسرحية وأنجزت ؟ كيف تم تلقيها
آنئذ ، وماذا كان مصيرها بعد ذلك ؟ . تاريخ الأفكار
وتاريخ الأشكال . يجب على كل هذه الأمور أن تنبج
للمخرج أن يمسد تأويله للعمل ويتحكم فيه ، وفي
قراءته للعمل من أجل مسرح وجمهور ينتميان إلى
عصرنا . بعد ذلك يأتي اختيار العلامات (القضاء ،
المادة المينوغرافية ، التوزيع ولعب الممثلين)
الكفيلة بتوصيل المعنى المراد⁽¹⁾ .

تقرب عن هذا التعريف ضرورة إعادة النظر في العلاقة التي
تقوم بين المخرج والناقد عبر فعالية للدراماتورج . هذه المهارة
الدراماتورية تشغل على النص المسرحي من أجل الكشف عن الخطوط
العريضة التي تتحكم فيه ، سواء في العهد الذي كتبت فيه المسرحية ،
أو في زمن التلقي التي رافقتها . ومن ثمة ، فالدراماتورجيا تحليل
عميق للنص المسرحي يتوخى تحيينه على مستويين :

الأول : زمني حين تكون المسرحية قادمة من زمن محقق يلزم
العازم على إنجازها بإعادة النظر فيها من أجل تكييفها مع متغيرات
الزمن وتحولاته .

الثاني : فكري وجمالي يقصد إحداث التناغم بين محمولات
النص وبين محمولات الإخراج . بمعنى تسهيل الانتقال من النص
المسرحي مكتوباً إلى العرض المسرحي ، وهو انتقال يتوجه إلى جمهور
معاصر يبحث عن فرجة راهنة تلامس قضاياها .

يقع الاشتغال الدراماتورجي في صلب ذلك الانتقال من النص إلى العرض ، دون الوصول إلى اختيار أدوات الاشتغال من ممثلين وسينوغرافيا وإضاءة ... إنه أساس هذا الاختيار ، يسبقه ليوضح للمخرج طبيعته وضوابطه . إن الدراماتورجيا تتيح للمخرج أن ينظم الركح المسرحي ومواده لتلائم الجمهور فكرياً وجمالياً . وهذا يعني أن الدراماتورجيا فعالية نقدية بالأساس تلتصق بالإخراج المسرحي وتندمج به . وسواء تكلف بهذا المخرج أو الدراماتورج ، فإنها مرتبطة أشد الارتباط بالإخراج المسرحي ، هي نفسه الذي يغذيه بماء الحياة . إنها مضمون الإخراج باعتباره صنعة تشتغل على مواد العرض ومكوناته . ولهذا بدأ تبلور الفعالية الدراماتورجية في المسرح منذ انطلاق عصر المخرجين حتى أصبح الدراماتورج سلطة قائمة في المسرح الغربي .

في الوقت الذي تطور فيه المسرح نحو قيم العرض وجماليات الخشبة التي بدأت تفتح مدخل أي نص كان ، مسرحي أم غير مسرحي ، من أجل إثبات سلطة المخرج وفعاليته الإبداعية من خارج النص ، بدأت تتبلور فعالية الدراماتورج باعتباره متكلفاً بالنص . كان في الأمر بعض من المبالغة في تقدير التخلي عن سلطة النص المسرحي ، ذلك أن الدراماتورج أصبح ضرورياً لتنظيم العلاقة بين النص وبين القائمين به بدءاً بالمؤلف الذي يكون قد أهمل إمكانيات الخشبة ، مروراً بالمخرج الذي يشتغل على النص تحقيقاً وصولاً إلى فناني الركح .

في تعريفه الثاني يسمي مونو دراماتورجيا كل أتماط العلاقات التي تقوم بين راهنية العرض المسرحي وبين ماضي الحكاية وما تحيل عليه في الخارج⁽⁴⁾ . ليس هذا التعريف بعيداً عن التعريف الأول ، إذ يبقى الدراماتورجيا بين النص (حكاية هنا) ، وبين العرض المسرحي . إلا أنه يضيف تحديداً للنص على أنه الحكاية ، مستنداً إلى ثنائية الداخل

والخارج التي تتحكم بالمسرح على العموم . فالحكاية التي دار الخلاف على أشده بين برشت وأرسطو حولها تحيل على زمن ماض ، كما تحيل على خارج يحتضن الحدث المسرحي . هذه الإحالة على خارج زمني ومكاني يلزم المخرج بالتحكم في الانتقال من الحكاية كاحتمال إبداعي إلى العرض كاختيار احتمال من بين احتمالات . والدرماتورجيا هي تنظيم الانتقال وضبط معايير .

يتضح أن الفعالية الدراماتورية تتعلق بطرفين على الأقل : العرض المسرحي في راهنيته والحكاية في مرجعياتها الزمنية والمكانية. لقد كان من النتائج الواضحة لتبلور العرض المسرحي خلال عهد المخرجين واكتماله الراهن نسفاً من العلاقات الكثيفة أن ركز النقاد على طابعه الراهن الذي يتحقق به في **هنا والآن** ، حتى أن بعض النقاد اتجهوا إلى تعريف المسرح بأنه **فن هنا والآن** *l'art de l'ici et le maintenant* ، أي الفن الذي يتحقق في زمن معين وفي مكان معين دون أن يمتلك سنداً يثبت عليه مثل الكتابة والرسم وغيرها من الفنون . وهذا يعني أن العرض المسرحي لا يتكرر أبداً لأنه حين يعرض مرة أخرى يكون ذلك في زمن آخر وفي مكان آخر . وهكذا ، يتوجب على المخرج المسرحي أن ينتبه إلى تلك العلاقات الرهيفة التي تربط العرض المسرحي بما هو خارج عنه : المجتمع وما يحويه من علاقات وقيم ومنظومات ، كما يتوجب عليه ، قبل هذا ، أن يؤسس من جديد علاقات راهنة بين الحكاية التي تحيل على ماض ، والعرض المسرحي المدمج في شبكة من العلاقات مع الفنون الأخرى ، ومع الجمهور وما يوفره من تلقايات عديدة له .

تصبح الدراماتورجيا بهذا المعنى مهارة إخراجية بامتياز تلزم المخرج ، كي يستطيع العرض المسرحي أن يتخذ موقفاً في التاريخ ، أن

يمنحه معنى يتعداه إلى الخارج ، إلى المجتمع .. أي إلى التاريخ في نهاية المطاف . وبمعنى آخر تشكل الدراماتورجيا مهارة يلتقي عند حائلها دينامية تلقي النص المسرحي ودينامية الإخراج ونقل النص إلى نصوص أخرى مخالفة تبني مكونات الخشبة . وإذا كان من الصعب تمييز الحدود بدقة بين الإخراج والدراماتورجيا فإنه بالإمكان النظر إلى هذه الأخيرة باعتبارها فعالية تأويل للنص المسرحي تهدف تحيينه وتحضيره للإخراج الذي نراه مرحلة أخرى لتلقي النص المسرحي .

4. مسار الإخراج المسرحي

4.1 دينامية الإخراج

من هو المخرج المسرحي ؟

تنهض مشروعية السؤال على عودة بسيطة إلى تاريخ المسرح الحديث ، على الأقل في الغرب . سنلقي أن تطور المسرح في نهاية القرن التاسع عشر استند إلى اجتهادات مبدعين أغنيا مجال السينوغرافيا الحديثة: كوردن غريغ ، وأدولف آيبا . كان بحثهما يتجه إلى إثبات بروز مهارة فنية جديدة داخل المؤسسة المسرحية ، هي مهارة السينوغرافي المكلف بتأثيث الركح المسرحي ومثلته بقطع الديكور. وقد كان هذا التطور يوازي تخلياً تدريجياً عن مصطلح "الديكور" لما فيه من معاني الثبوت التقليدية . وأصبحت السينوغرافيا كتابة مشهدية تشكيلية توظف الحركة والإضاءة والأبعاد التشكيلية وإمكانات الجسد . السينوغرافيا : أو تشكيل الفضاء المسرحي ، تشير إلى لقاء مؤثر بين المسرح والتشكيل بعد أن نهضت العلاقة بينهما تنافسية على الأقل منذ القرن الخامس عشر الميلادي ، حين اكتشف

رسامو إيطاليا المنظورية أو البعد *la perspective* . منذ ذلك الحين ، توطدت علاقة المسرح بالتشكيل ، وبدأ المسرحي يستند على فعالية التشكيلي من أجل رسم مناظر المسرحية على خلفية الخشبة . استطاعت المنظورية *perspective* أن تتجه بالرسم نحو تخوم التشخيص الذي برع فيه الرسامون - خاصة الإيطاليون - إلى درجة كبيرة أصبحت فيه اللوحة دقيقة التفاصيل ، تنقل المشاهد المرسومة بأمانة كبيرة تصل أحياناً إلى حد التماهي بالصورة الفوتوغرافية⁽⁵⁾ . واستفاد المسرح من هذه التقنية حيث استطاعت اللوحات التي تشكل خلفية المسرح أن تنقل المشاهد بدقة متناهية ، وأن تجعل الديكور يتماهى مع المكان المفترض وقوع الأحداث فيه⁽⁶⁾ . ستولد هذه القدرة التشخيصية في الرسم التي استفاد منها المسرح فكرة إيهام الجمهور بحقيقة ما يراه على الخشبة ، ذلك الإيهام الذي بالغ فيه المسرح الطبيعي *Naturaliste* إلى درجة أن أصبحت معها الخشبة مثل غرفة منزلية حقيقية ينفرج عليها الجمهور عبر جدار من زجاج .

وهكذا ، شكل القرن التاسع عشر اكتمال الدقة في نقل المشاهد والأمكنة في المسرح بأمانة بفضل الرسامين . لكن الأمور ستتغير حين سيطمخ كل فن على حدة ، الرسم والمسرح ، في إثبات استقلالهما وحدائتهما . في حدود 1890م أبعد الرسام موريس دينيس *Maurice denis* الرسم عن أي تشخيص⁽⁷⁾ ، وفي نفس الوقت (1876) افتتح أنطوان Dntoine المسرح الحر بباريس معننا عن ظهور المخرج المسرحي الذي لا يكتفي بنقل النص إلى الخشبة بأمانة كما كان يفعل المحافظ *le régisseur* قديماً . هذا ما سيقود إلى توطيد العلاقة بين المسرح والتشكيل ، وتحديداً بين الرسامين والمسرح ، حيث سيضحي تدخلهم فيه لا يقتصر على رسم المناظر التي تتماهى بالأمكنة الخارجية ، بقدر

ما سيصبح تدخلاً إيقاعياً يهدف تشكيل الفضاء المسرحي ، والإسهام في بناء العرض المسرحي من منطلق إبداعي متميز . لهذا ، أضحت السينوغرافيا المجال المفضل لاشتغال التشكيليين بهاجس هندسي يجمع بين الرسم والبناء الهندسي ؛ فالمسرح فضاء فارغ يجب ملؤه وفق تصور هندسي يراعي محمولات النص من جهة وإكراهات فضاء الخشبة من جهة ثانية . وقد عرف المسرح تطورات جليلة بفضل تدخل رواد التشكيل في بداية القرن العشرين ، نمثل لذلك بمساهمة بيكاسو في باليه باراد Parade إلى جانب جان كوكتو⁽⁸⁾ Cocteau .

فسي قلب انتقال حضور التشكيل في المسرح من رسم أمين للأمكنة الخارجية التي تحيل على مواقع الأحداث إلى تشكيل هندسي للفضاء الخشبة وأبعاد الركح تشكيلا بطن التمسرح Theatralite ، نستطيع تبيين الفرق بين قطبين للدراماتورجيا ، "دراماتورجيا الإيهام P'illusion التي تقوم بكل ما في إمكاناتها كي ينسى المتفرجون أنهم في مسرح ، وحتى يتعاملون مع الديكورات والأحداث وخطاب الشخصيات باعتبارها حقيقة تنتمي إلى حاضر أتيح لهم سحريا أن يشاهدوه ، ودراماتورجيا الإيهام l'allusion حيث لا يتوقف الممثلون عن تفكير المتفرجين أنهم بصدد نشاط تواصل يسمي اسمه المسرح ، وبأن هذا النشاط وما يلحق به ووسائله هي الحقيقة الوحيدة الحاضرة"⁽⁹⁾ .

ومن الطبيعي أن دراماتورجيا الإيهام هذه تحتاج إلى ترتيبات على مستوى الحكاية واللعب المسرحي والسينوغرافيا وغيرها من مكونات العرض المسرحي ، بمعنى نحن أمام تصور دراماتورجي يغير من معايير إنتاج العرض المسرحي كلية ، مما كان يفرض تجاوز الوظيفة التشخيصية للتشكيل في المسرح إلى وظيفة هندسية ، أي سينوغرافية ، واختيار قطب دراماتورجي معين هي فعالية نقدية تلزم المخرج المسرحي بامتلاك معايير ذلك الاختيار ومفاتيحه .

قادت السينوغرافيا الناهضة في ثانيا التشكيل والمسرح إلى إعادة تحديد لدور المخرج ، وإلى صياغة جديدة لتعريفه ؛ ذلك أن السينوغرافي يتكلف بملء الفضاء ، والإضائي يقترح هندسة للنور في ظلام الركح ، وصاحب الملابس يخططها ، والتجميلي يمر بأصابعه على وجوه الممثلين ، والممثلون يتكلفون بأجسادهم ... فماذا بقي للمخرج غير ذلك النص المسرحي يشتغل عليه ، يحاوره ، يقارله ، يفككه أو يفتسته ، يعشقه أو يكرهه ، وبعد ذلك يضعه على الخشبة ، يوزعه على المساهمين في إنجاز العرض المسرحي . هذا يعني أن المخرج يتكلف بإحداث انسجام وتناغم بين الفنون الداخلة في حيز العرض ، بدءاً من النص وصولاً إلى اللعب ، والموسيقى والإضاءة وغيرها . التناغم صعب التحقيق لأنه ينساب فيتحول إلى خفة وأناقاة تستبد بالتلقي ، تلك هي المتعة ، أو اللغة التي تحدث عنها برشت في الأورغانون الصغير للمسرح وأهملت من مجمل اقتراحاته .

يتضح أن فعالية المخرج هي في نهاية المطاف فعالية نقدية بالأساس ، سواء في اشتغاله على النص المسرحي ، أو نقله إلى الركح عبر تنغيمه مع الفنون الأخرى الراهضة في ثانيا الظاهرة المسرحية . لهذا ، فالمخرج ناقد بصيغة أو بأخرى ، أبننا ذلك أم رغبنا فيه ، وعلينا أن نتجاوز تلك النظرة الفاصرة التي تحدث القطيعة بين الإبداع والنقد ، وبين المخرج والناقد . ولهذا كذلك ، توازى ظهور عصر المخرجين في المسرح الحديث مع تبلور المناهج النقدية في المسرح وغيره من الفنون، حتى أن الوعي السيميولوجي أطر الكثير من الاتجاهات المسرحية التجريبية في الغرب قبل أن يتجلى منهاجاً نقدياً له منطلقاته وأدواته الإجرائية واستراتيجياته .

4.2 الإخراج المسرحي وتبلور النقد الأدبي

حين أقام غريمان السيميوطيقا على علاقة الرغبة القائمة بين

الذات والموضوع مستنداً إلى اجتهادات فلاديمير بروب Vladimir propp وموجهاً دراسات آن أوبرسفيلد وياتريس بافيس ... وغيرهم من نقاد المسرح ، كانت الدراسات الأنثروبولوجية تكشف عن أصول الإنسان ونظام حياته في المراحل البدائية ، حين كان الرمز مبدأً ناظماً للحياة وللسنوك اليومي . وقد كشفت تلك الدراسات أن الإنسان كائن راغب ، بنى طقوسه وشعائره على رغبة ما أو تجنباً لرغبة ما . ألا يكمن في أحشاء كل إنسان أوديب ما ، راغب في القتل ولهي ارتكاب المحرم ؟ ألم تكن الطقوس والاحتفالات ، وضمنها المسرح ، سلوكيات فرجة باحثة عن تنفيس الرغبة أو تحقيقها ؟ . ومع تقدم الدراسات الأنثروبولوجية ، كانت تتقدم هجرة المسرح من أوروبا إلى الهناك ... إلى المناطق البعيدة ، والقارات النائية . وكان المخرجون ، رواد التجريب ، يستمدون تعاليمهم الجديدة من الشعوب البدائية ومن طقوسها : هاجر برشت إلى الصين ، وهاجر أرطو إلى المكسيك ، وهاجر غروتوفسكي للقاء بوذا وفلسفة الزن⁽¹⁰⁾ ، وحين أخرج تادوز كانتور Tadeusz Kantor مسرحية " اليوم عيد ميلادي " انتهى إلى حقيقة مرة : ميلاد المسرح في موته . كل هؤلاء المخرجين كانوا يستعيدون تلك العلاقة التي نظر لها النقاد : علاقة الرغبة بين ذات وموضوع . بل زادوا على النقاد أنهم ، ودون قصد منهم ، أسسوها على كثافة من العلامات رأها بارث R barthes جوهر المسرح وتمسرحه الخاص به . كان الناقد يستأنف مسيرة ناقد مخرج ، وينقل إنجازاته إلى لغة أخرى ، لغة المفاهيم والمصطلحات والمستويات .

وحين كان يظن غروتوفسكي أن ليس للممثل إلا جسده لتحقيق الفرجة ، لتحقيق الرغبة في الاتصال بالموضوع للنهوض بالمتخيل المسرحي ، فحطم كل ما يخرج عن الجسد في المسرح ، كان شوينهاور يعلن عن تفسير جديد للموت : نخاف من الموت ، ليس لأن الحياة تستحق أن تعاش ، فالجميع يتفق أن الحياة غير مأسوف عليها . نخاف الموت لأنه يعني تحلل الجسد باعتباره رغبة : بين المخرج ، الناقد ،

والفيلسوف خبط رهيف قد يكون سراً ، كان برتولد برشت على حق حين لخص عناصر مسرحه الملحمي في مسرحية " ابتياع النحاس " " l'achat du cuivre " ، وجعل الحوار بين ثلاث شخصيات : الممثل ، الدراماتورج ، والفيلسوف . وحدهم يستطيعون بلورة مسرح جديد ، ويستنبطون عمقه الممكن .

لم يكتب ناقد مسرحي في القرن العشرين مثل ما كتبه برتولد برشت من تفسيرات وتوجيهات وملاحظات وأفكار نقدية حول مسرحه ، وحول تصوراتهِ للفرجة المسرحية . والقارئ لكتابات برشت يحس أن الرجل كان يكتب نصوصه أو يعدها عن نصوصه سابقة ثم يصاحبها في كل تجلياتها ، يفككها باحثاً عن سهل نقلها إلى الخشبة ، حتى أن ملاحظاته النقدية حولها تكتسب مشروعيتها الكاملة . وحين وجد برشت نفسه في أمريكا ، هرباً من **جحيم النازية** ، فافقاً لمسرح خاص يعطي عليه متخيلاته المسرحية ، اضطر إلى الاعتراف بأنه من الصعب بلورة أفكاره حول المسرح دون خشبة المسرح للاختبار . كان برشت يحتاج إلى الخشبة لكي يستطيع ترتيب مشاهد مسرحيته " الإنسان الطيب من شيوان " كما صرح بذلك في مذكراته يوم 30-6-1940 . هذه المسرحية أخذت منه الوقت الطويل ، بدأها حين كان في ألمانيا ، واشتغل عليها في أغلب دول منفاه . أورد في مذكراته يوم 29-6-1940 : " بدأت في كتابة هذه المسرحية في برلين ، وتابعت ذلك في الدانمارك والسويد . لقد عانيت معها كما لم أعان مع مسرحية أخرى . إنني أبتعد عنها بصعوبة ، وهي مسرحية يجب أن تنتهي كلية ، ولكن ذلك ما يزال بعيداً " (11) . بعد ذلك سيصرح برشت أن تصحيح تلك المسرحية وترتيب مشاهداتها ولوحاتها يأخذ منه وقتاً أطول من وقت كتابتها . هذه هي المجاهدة التي تجعل من المخرج ناقدًا بامتياز ، بفضل أن يحقق إنجازاته النقدية في نقل النص إلى الخشبة .

لعل تصريح برشت هذا يوضح أمرين على الأقل :

الأول طبيعة الدراماتورجيا في المسرح الملحمي كما بلورها برشت نفسه ، حيث كان يصاحب أعماله إلى النهاية التي تتعلق بترتيب تفاصيل المشاهد واللوحات .

الثاني طبيعة الفعل النقدي الكامن في صلب الإبداع المسرحي حيث يتحول المخرج المسرحي إلى ناقد أولي للنص المسرحي ، كما يتحول الدراماتورج إلى ناقد للنص وإمكاناته الإخراجية . هنا يجد الصراع بين المؤلفين والمخرجين في العصر الحديث وضوحه التام . فالمؤلف المسرحي حين يختلف مع مخرج عمله المسرحي لا يكون ذلك بسبب رفض الإخراج في جانيبه الجمالي أو التقني أو حتى الإيجازي ، ولكن في جانيبه النقدي ؛ أي رفضاً للتأويل النقدي الذي قدمه المخرج لدلالات النص وأبعاده . ويبقى الفرق متمثلاً في أن المخرج يحقق فطنه النقدي بلغات أخرى غير متداولة في النقد المسرحي المعروف ، ونقصد لغة الجسد والحركات والسينوغرافيا ... وكل اللغات المكونة للفعل المسرحي .

5. الممثل متلقياً

يتيح لنا غيوب تعريف جامع مانع للمسرح أن نرتاح لتعريفات عديدة تختلف باختلاف زاوية النظر التي نختارها لمقاربة الظاهرة المسرحية . ولهذا نستطيع القول إن المسرح هو فن الكتابة بالجسد دون أن نخشى مجانبه الصواب . ولعل المسرح هو الفن الوحيد الذي يقوم على نقل الجسد إلى نظام مكتوب دال في الركح ، يعتمد عليه ليحكمي القصة ، ويؤسس الدلالة والمعنى . فالجسد أداة المسرح الأولى ، وتأتي بعد ذلك المكونات الأخرى . ومن الطبيعي أن يتبادر إلى أذهاننا الآن فن

الرقص ، لأنه فن الجسد بامتياز ، يعتمد عليه إضافة إلى الموسيقى . لقد كانت الحدود الفاصلة بين المسرح والرقص دائماً بعيدة عن الوضوح ، واختلط الرقص والمسرح في زمن البدايات حين وقع كلاهما في صلب الاحتفالات الدينية والطقوس الشعائرية عند الشعوب ، وعند اليونان تحديداً في احتفالات ديونيزوس .

وبعداً عن قصر الاعتماد على الجسد على الفن المسرحي وحده ، نستطيع القول إن الجسد يشكل قوامه وأساس تميزه عن باقي الفنون ، ولهذا احتل الممثل دوماً الاهتمام الكبير من طرف المخرجين والكتاب والمؤلفين ، حتى أن تطورات المسرح لم تكن تمر دون أن تؤثر على أداء الممثل وأسلوبه . وسبق الممثل في قلب التحولات التي عرفها المسرح في الأزمنة الحديثة . فإذا كان في الماضي يمتلك سلطة في تحديد طريقة اللعب بتوجيه من المؤلف أو من المحافظ الذي كان يتكلف بالحرص على إنجاز المسرحية وفق ما هو مسطر في النص ، فإنه منذ القرن السادس عشر بدأ يصبى سلطته في المسرح من جهة ، كما بدأت تظهر إلى جانبه سلطات أخرى كان من أهمها المخرج المسرحي . وقد أشرنا إلى أن تعدد المهارات المشاركة في بناء العرض المسرحي قاد المخرج إلى تركيز جهوده في تحديد حركات الممثل وتنظيمها مع العلامات الأخرى في العرض المسرحي .

وإذا كان المؤلف المسرحي يطالب الممثل بالوفاء للنص فإن المخرج هو صانع الممثل الحديث يسطر انتقالاته وتحركات جسده ، ويسمح له في الآن نفسه بالإضافة والإبداع . ولهذا فإن ظهور المخرج المسرحي كان عنواناً على سمو الممثل وعلى همة في المسرح الحديث ، حيث بدأ يشكل مدار العرض المسرحي ومحوره الأساسي . وفي هذا السياق احتل الارتجال موقعاً هاماً في نظريات المسرح الحديثة وعند

مخرجي المسرح الطبيعي . إلا أن محورية الارتجال ولدت مواقف وردود فعل غنية ترفضه وتعتبره أسطورة من أساطير المسرح الحديثة يمنع التحقق الإبداعي الحقيقي ، وقد بدا هذا الموقف أكثر وضوحاً عند ميشال برنارد⁽¹²⁾. لكن ما يهمنا هو أن أهمية الارتجال بأبعاده المتعددة كانت تعلن اعتبار الطاقة الإبداعية للممثل ، والاعتراف بضرورة إسهامه الشخصي في بناء العرض المسرحي ؛ ناهيك عن إتاحة الفرصة لليومي والمعيش للحضور عفواً في العرض المسرحي .

لتوضيح هذا أكثر سنعرف الارتجال بأنه الفعل العفوي الذي يسدعه الممثل خلال تطورات أحداث العرض المسرحي دون إعداد سابق أو تحضير مقصود⁽¹³⁾. وسيطن هذا الأسلوب عن افتتاح المسرح الحديث على طرائق إنتاج الفرجة المسرحية غير متحجرة ولا ثابتة كما الحال في المسرح الكلاسيكي . لكن للارتجال أبعاد أخرى ومن أهمها الانطلاق من خطاطة أولى لقصة معينة وارتجال الممثلين للحكاية والعرض المسرحي برسمته ، وقد يتخلل هذا الأخير حوار مباشر مع الجمهور . هذا المعنى هو الواضح في مسرح الكوميديا ديلارتي الإيطالية التي كان الممثلون يتوفرون على فكرة صغيرة تلخص الخطوط العامة للقصة ، ويرتجلون تفاصيل الحكاية مع الجمهور الذي يختلف من منطقة إلى أخرى .

وقد تبنى هذا الأسلوب الكثير من المخرجين المحدثين ، ومن أبرزهم غروتوفسكي في المسرح الفقير الذي يعول على جسد الممثل بالأساس ، حيث يقترح الارتجال المفكر فيه الذي لا يترك السلطة كاملة للممثل في إنجاز الفعل المرتجل ، بل ينطلق من اقتراحه ويبلوره تحت مراقبة المخرج والممثلين الآخرين ؛ وقد عرف عن أريان منوشكين أنها تسجأ إلى ارتجال مشاهد من مسرحياتها مع الممثلين دون أن تفارقها نسخة النص المسرحي الذي يشكل المنطلق الأول . أما مسرح الواقعة

Hapning والمسرح الحي Living theatre فقد ذهباً بعيداً عن الاستناد على الارتجال وعلى طاقته الإبداعية الهائلة لإنجاز عروض مسرحية تقوم على الدينامية القصوى للممثل . ولم يبق المسرح العربي بعيداً عن الالتفات إلى الارتجال فكان من أهم النظريات المقترحة قالها مسرحياً عربياً نظراً لقرب طرائقه مع أشكال الفرجة العربية ، ويكفي أن نشير إلى اقتراح يوسف إدريس ، واقتراح توفيق الحكيم ، واقتراح علي الراعي ، لنثبت أهمية الارتجال في المسرح العربي .

حين نفترض أن الممثل يرتجل بفعل أو قول عفوي غير مفكر فيه خلال العرض المسرحي ، أو خلال التداريب ، فإننا نشير فقط إلى أن ذلك الارتجال لم يكن مبرمجاً لا في النص ولا في الإخراج ، وهذا ما يتعارض مع التعريف الكلاسيكي والصارم للمسرح . ما يكرره الممثلون والمخرج آلاف المرات يقدمونه للجمهور كما لو أنهم يعيشونه أول مرة . ومن هنا فالارتجال فعل لم يكرره الممثل خلال التداريب . ولكن الممثل لا ينطلق من فراغ في ارتجاله رغم كل طابع العفوية الذي يمكن أن يكتسبه ، بسبب بسيط جداً وهو أن الممثل لا يستطيع التحرر من مصاحبة المسرحية حفظاً للنص وفهماً له وتمرساً بالإخراج وتمثلاً له وإنجازاً لتفاصيله ، ومع ذلك لعباً وتقديم متكرراً للعروض . وهي عمليات لا نود التقليل من شأنها لأن عبرها يتمثل الممثل النص المسرحي ويتلقاه ، ولأنها كذلك عمليات بصاحبها تفكير وجهد عقلي رهيبين . بهذا نود أن نشير إلى أن الممثل يعبر عن قراءة معينة للنص وللحظة نفسها عبر الفعل الارتجالي في معناه البسيط المتمثل كما أسلفنا في القيام بفعل عفوي خلال تطورات أحداث المسرحية . إن الارتجال رد فعل أني على مصاحبة الممثل الطويلة للنص وللجمهور معا خلال العروض المسرحية .

في هذه الحالة يكون الممثل شبيهاً بالجندي الذي يمثل لرئيسه

في كل الأوقات ، ولكنه خلال المعركة يقوم بما يبدو له صواب دون امتثال . والمخرج المسرحي شبيه بالجنرال الذي درب جنوده أوقاتاً طويلة ، وخلال المعركة لا يستطيع أن يتدخل ولو خرق الجنود الخطأ المتفق عليها . هذه هي الاستعارة التي توضع في نظرنا ارتجالاً من هذا النوع ، إذا لا يستطيع المخرج ولا المؤلف أن يرفضه أو يقبله ، سواء اتفق مع غاياتهما أم لم يتفق ، فتلك سلطة لا يردّها راد للممثل : سلطة وقوفه أمام جمهور ضمن تعالقه من نوع خاص . ومن هنا نعتبر أن الارتجال هو فعالية تلقى خاص بالممثل ، قد يبدو عفويا ، وقد يبدو سريعاً ، وقد يساير المعنى المراد من المسرحية وقد يخالفه ؛ ولكنه في كل الحالات يعبر عن فعالية الممثل وعن ديناميته ، وعن تفاعله مع النص أو مع الإخراج أو مع الجمهور⁽¹⁴⁾ ورغم هذا لا نستطيع أن نحمل هذه الارتجالات أكثر مما تحتل . وإن نذهب إلى اعتبارها مخلة بالمعنى الكلي للمسرحية فهي تبقى محافظة على طبيعتها العفوية الجزئية بالمقارنة مع تطورات المسرحية التي تحددها الحكاية وبرنامج كامل من الفصول أو اللوحات والمشاهد المرتبة بدقة متناهية ؛ ونظام رهيف من العلامات السينوغرافية المنجزة .

هذا ما يقودنا إلى تناول الارتجال حين يمسى أسلوباً لبناء المسرحية وإنجاز العرض . نحن أمام فعل ارتجالي من نوع آخر يتحقق بطريقتين :

* اجتماع ممثلين بإشراف مخرج واتفاق الجميع على فكرة بداية لقصة ، يملؤها ارتجال الممثلين وتدخلات المخرج وتفاعل المجموعة إلى الحصول على عرض مسرحي جاهز . هذا أسلوب ينتج فيه النص المسرحي عن العرض ، وتشكل الكوميديا ديلارتي نموذج . وهو كذلك أسلوب الفرق الجماعية التي يشترك كل أعضائها في بناء

العرض المسرحي ، وينخرط جميعهم في إتجاز مراحل الكتابة والإخراج والإتجاز إلى درجة يصعب معها التمييز الإجرائي بين هذه المراحل ؛ ولنا في مسرحية 1789 لمصرح الشمس بقيادة أريان منوشكين مثالاً لهذا الأسلوب ، كما تمثله مسرحية جوليان بيك وإديث مالفينا في المسرح الحي بأمريكا تمثيلاً لا حصراً .

* أن يختار المخرج ارتجال الممثلين أسلوباً لإتجاز النص مسرحي عرضاً ، وفي هذه الحالة نحن أمام خيار آخر لا يأتي فيه المخرج بدفتره المتضمن لكل خطوات العرض المسرحي ، ولا بفكرة مسبقة عن المسار الذي سيتخذه النص المسرحي ، بل يمسى كل هذا إتجازاً للجماعة بإشراف صارم من لدن المخرج الذي يوجه ويسير ولكنه لا يقف وجه عثرة أمام الممثلين . ويتحصل من هذا عرض لنص مسرحي بإخراج متميز ومساهمة فعالة من جهة الممثلين ، ولعل تجربة بيتر بروك تمثل هذا الخيار أحسن تمثيل .

في الحالتين معاً نحن أمام أسلوب الارتجال الذي يقلص فيه المخرج من سلطته ، ويتفاسمها ، في الحدود المسموح بها ، مع الممثل . وهذا اعتراف واضح على أن التأويل الذي يقدمه المخرج للنص المسرحي هو تأويل يسهم فيه الفعل الارتجالي للممثل الذي يمسى بانياً للدلالة والمعنى . والفعل الارتجالي هو ذلك الفعل الذي يحطم الجاهز المسرحي ويعيد الاعتبار إلى الحركة العفوية التلقائية ، ويؤثر على كينونة المسرح التي تنهض عبر لقاء بسيط بين ممثل ومتفرج . ولهذا اعتبره رجال المسرح المعاصر قوام التمسرح المميز للفعل المسرحي المتحقق في الهنا والآن ، أي في تلك اللحظة التي يتحقق فيها الفعل المسرحي . " وهكذا فبمجرد ما نعتبر الارتجال في أساسه ، فإنّه يطرح نفسه كرفض لما هو قاعدة التزخرف المسرحي ، ورجوع إلى طبيعة

السلوك اليومي ، وهذا ما يفرض لأول وهلة أن يتيه تترجم كدرع لنظام إشارات ، وتحرير لاندفاع ما⁽¹⁵⁾ سيعود ميشال برنارد صاحب هذا الرأي إلى تحليل الارتجال في المسرح الحديث وكيف يشكل فرصة الممثل لتحقيق التفرد المتغير لجسمانيته ؛ ولهذا فهو انقطاع في النظام ، بل هو لعبة دقيقة لغوضى مرئية . ولكن ما يهمنا من الرأي المذكور هو الشهادة العتيقة لمفكر يرفض الارتجال ولا يتوانى عن استبطان عمقه : رفض الزخرف المسرحي والارتقاء في حضن اليومي من وجهة إيديولوجية ، وقطعية مع نظام إشارات وتحرير تمكيبات من وجهة بنيوية ونفسية . لا تتحقق القطعية مع نظام الإشارات في العرض المسرحي إلا باستثمار منتج الإشارات نفسها وهو الممثل ، وبمعنى آخر الارتجال يسمح لمنتج النظام بخرقه وتوقيفه للحظة كي يحرر اندفاعاً ما أو يحقق فكرة لا يسمح بها نظام العرض المسرحي الذي حرص المخرج على ترتيب مراحله . هكذا يتحول الارتجال إلى خرق المسرح لنفسه ، وإعادة البناء من جديد بفضل مهارة الممثل . لهذا سيعرف بيتر بروك المسرح بأنه فن يهدم نفسه بنفسه Autodestructeur⁽¹⁶⁾ . ولهذا كذلك لم يستغ غروتوفسكي الارتجال إلا باعتباره تخطيطاً لكل الجزئيات وتوزيعاً للعلامات وتنقية للإندفاعات الخالصة⁽¹⁷⁾ ، وهذا ما قاد إلى تبلور ما يسمى بالارتجال المفكر فيه والذي يخضع لتتقيف وتدريب وتنقيح .

ولكن يبقى أن الارتجال يشير إلى ارتفاع صوت الممثل ، ويؤشر على إسهامه في تأويل النص وتقديم تلوين لمعانيه . إن اللعب المسرحي عموماً يقوم بهذه الوظيفة ، ذلك أن اختلاف الفضاءات المسرحية التي يقدم فيها العرض المسرحي ، وإكراهات السينوغرافيا والديكور ، وكذا تفاعل الممثل مع الجمهور إلخ . كل ذلك يقود إلى اختلاف وتيرة اللعب المسرحي ؛ بما يقود حتماً إلى التركيز على مقاطع من العرض دون

أخرى ، أو تلوين مقاطع بتلوينات لم تكن في الحسبان بتاتاً . ومع نسبة هذه التلوينات أو التغييرات ، نعتبر أن الممثل يقدم تلقياً للنص المسرحي قد يصل أحياناً إلى التعارض مع رغبات المخرج . وقد كان الارتجال المسرحي من الأساليب البارزة ليقدم الممثل نفسه قارئاً للنص المسرحي مؤولاً له .

6. البداية النقدية للمسرح العربي

بدأ المسرح العربي بداية نقدية . قبل تقديم مارون النقاش لمسرحية البخيل التي نعتبرها أول مسرحية عربية⁽¹⁸⁾، مهد لها بمقدمة خاضت في ظروف اتصاله بالثقافة الغربية ومشاهدته لمسرحيات وتمثيلات أوحى له أن يقدم مسرحية عربية نظراً لما يتوفر عليه المسرح من قدرة على تهنؤب الطباع . ونحن نعتبر مسرحية البخيل للنقاش أول مسرحية عربية دون أن نساير تمارة بوتيتسيفا⁽¹⁹⁾ حين كشفت عن المسرحيات التي كانت تقدمها بعض الفرق والبعثات الدينية المسيحية في لبنان قبل سنة 1848 ، والتي ارتبطت كذلك بالجاليات الاستعمارية ، وكيف بدأت تلك الفرق تنتبه إلى تعامل الجمهور العربي مع المسرح ، خاصة حين كانت بعض المسرحيات تفتح على بعض العناصر الجمالية العربية مثل الموسيقى والغناء العربيين . لقد كان هذا في نظرنا عاملاً مشجعاً للنقاش لدخول مغامرته الفريدة من نوعها . ولكن مسرحية البخيل هي ، في النهاية ، أول مسرحية عربية لفة وتمثيلاً وإخراجاً ، سواء كانت اقتباساً أو ترجمة أو تأليفاً محضاً . ولهذا ، نجد أن مقدمة النقاش لمسرحيته تطرح قضايا نقدية لن يبتعد عنها التفكير النقدي المسرحي اللاحق فيما بعد . إلا أن ما يميز خطبة النقاش هو أنها جاءت سابقة عن العرض المسرحي ، لهذا نعتبر أن

البدائية الحقيقية للمسرح العربي كانت بداية نقدية أساساً ، وأن النقاش تمثل المسرح الغربي تمثلاً نقدياً قبل المغامرة بالإبداع وإجاز العرض المسرحي .

يبدو هذا في عناصر نقدية محددة تخللت خطبة التقديم . ولعل الحنصر الأول البارز هو التصور الأخلاقي للفعل المسرحي والصل التربوي للمسرح . جاء في خطبة النقاش :

“ لأنه بهذه المسارح تتكشف عيوب البشر .
 فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر . وعدا اكتساب
 الناس منها التآديب ، ورشيقهم رضاب النصالح
 والتمدن والستهذيب ، فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون
 ألفاظاً فصيحة ، ويفتخمون معاني رجيحة ... ثم
 يتلصصون بالرياضة الجسدية ، واستماع الآلات
 الموسيقية ... ويربحون معرفة الإشارات الفعالة ،
 وإظهار الإشارات الصالة ... ثم يتفقهون بالأمور
 العالمية ، والحوادث المدنية ... فأرجوكم أن تصغوا
 لها وتسمعوا . وهذا ضرب منها فتمتعوا ” (20)

يسطر النقاش الغايات الرئيسية للمسرح والأهداف التي يجب له أن يراهن على تحقيقها ، ويمكن تلخيصها في غايتين : المتعة والتعليم . فالمسرح يكشف عيوب البشر ويوجه الأخلاق ويمنح النصيحة والمعاني الرجيحة وينقل الإنسان إلى التمدن ، ويصحح أوضاع اللغة ، ويروض الجسد وينسبه إلى الإشارات العالية ويفقه بخصوص أمور المجتمع ... ومن جهة أخرى يمنح المتعة الجسدية والموسيقية ويحقق تليذاً كبيراً . ويبرز من وراء خطاب النقاش هذا أنه يدرك طبيعة المغامرة التي يقدم عليها ويحدد التصور النظري الذي سيتحكم بعمله ، وأنه يعد هذا يبحث

عن مبررات تسند مغامرته وتمنحها المشروعية ، أي يبحث عن مشروعية لإدخال المسرح إلى الثقافة العربية . ولعل التجربة المأساوية التي عاشها خليل القباني فيما بعد على يد الفقهاء والملاحقة التي كان ضحية لها كافية لتوضيح بحث النقاش عن مشروعية أخلاقية لإدراج المسرح في العالم العربي . لقد كان على وعي تام أن مغامرته لن تلقى الترحيب التام من كل قطاعات المجتمع ومكوناته ، ولهذا فالأهداف النبيلة للمسرح كافية أن تشفع له ، وأن تجلب له مساعدات لإتمام مشروعه .

إلا أن وعي النقاش بهذا كان يصاحبه وعي تام بتفاصيل إنتاج الفرجة المسرحية وشروطها ، الشيء الذي يضعه في موقع بين الفعلية النقدية والفعلية الإبداعية ، بمعنى أنه يلخص مواصفات المخرج المسرحي النافذ بامتياز . يقول حول شروط نجاح المسرحية : " أن طلاقة الرواية ورونقها وبدع جمالها يتطابق لثمة بحسن التأليف ولثمة بسراعة المشخصين ، والثالث الأخير بالمحل اللائق والطواقم والكسومة الملائمة " (21) . هذا الرأي وفيه للتصور الكلاسيكي للمسرح في الغرب ، حيث تشترط لنجاح المسرحية جودة النص وبراعة التمثيل وتوفير الفضاء المسرحي اللائق ومؤثاته من ديكور واكسسوارات وملابس . والتوفياء الطبيعي إذا انتبهنا إلى الظروف التي تعرف فيها النقاش على المسرح الغربي ؛ حيث كان ذلك في جولاته التجارية في أوروبا وفي مصر . ثم إن الاتجاهات التجريبية التي مستمرد على ذلك التصور لم تكن قد تبلورت بعد ، بل إن القرن التاسع عشر كان اللحظة التي سبهيمن فيها التصور الكلاسيكي للمسرح عبر المدرسة الطبيعية مع زولا بالخصوص ، ومع المخرج الفرنسي أنطوان الذي تخصص في إخراج نصوص زولا . وتطبيقاً لهذا التصور الذي يجعل العرض المسرحي وفياً للواقع الخارجي ، وفي مسرحية الجزارون Les bouchers سنة 1988 ،

وصلت رغبة أنطوان في نقل الواقع كما هو إلى الخشبة إلى حد تطبيق بعض أجزاء اللحم الطرية فوق الخشبة واعتبر ، فيما بعد ، أن ذلك واقعة مبالغاً فيها ، يبررها ابتعاد المسرح عن الحقيقة في الماضي⁽²²⁾ . وما يهم من هذا النقاش تبني التصور الكلاسيكي للمسرح الذي يحدد شروطه ومواصفاته ، والذي سيصبح محل خلاف منذ بداية القرن العشرين حين ستتبلور اتجاهات المسرح الطليعي مع برتولد برشت وغروتوفسكي وأرطو وكانتور وغيرهم .

نستطيع افتراض أن الوعي النقدي عند مارون النقاش كان أولاً إذا ما قلنا أن الفصل المسرحي يلزم صاحبه بمعرفة أدواته وتقنياته الأولى ومنها مكونات الخشبة وعناصر نجاح المسرحية . ولكن الوعي النقدي عند النقاش كان أعمق من هذا ، وقارب قضايا ستقع ، فيما بعد ، في قلب الخلاف بين الاتجاهات المسرحية وبين نظريات الإخراج المسرحي ؛ وهي قضية الإرشادات المسرحية التي يرفقها المؤلف في النص ، والتي تتكلف بتسطير تصوره للفضاء المسرحي ولهذه الممثلين وتحركاتهم . بلخص النقاش موقفه من الإرشادات المسرحية بما يلي :
 أما أنا فلا أستحسن هذه الإشارات ، بل إنما أنا على رأي موليير (أشهر المؤلفين بهذا الفن) ، الذي قال : إن من لا يحسن تشخيص روائتي بدون إشارات تدل على ما ينبغي عمله ، فالأحسن أن لا يشخصها⁽²³⁾ . يبدو من هذا الموقف أن النقاش كان على وعي تام بالخلاف الواقع حول الإرشادات ، والذي سيزداد حدة مع ظهور عصر المخرجين في نهاية القرن التاسع عشر . ويختار النقاش موقفاً حدائياً يمنح الحرية للمخرج ويسمح له بالتصرف في النص . وهذا يعني أنه يفضل أن يكون النص المسرحي خالياً من الإرشادات التي تعبل حرية المخرج . وقد تميز موليير في هذا الموقف حيث جاءت نصوصه شبه خالية من تلك الإشارات وذلك لأنه استغنى عنها مادام كان يحرص على إنجاز

مسرحياته بنفسه . ومن تطورات الخلاف حول هذه القضية ذلك الخلاف الذي أشرنا إليه بين المؤلف والمخرج حين يرفض الأول إهمال المخرج لإرشاداته ، فيما يحتج المخرج بأن احترامه لها سيجعل منه منفذاً أميناً لرغبات المؤلف ويفوت عليه فرصة الإبداع . ولهذا وجدنا بعض النصوص تخلو أو تكاد من الإرشادات فاسحة حرية التأويل والإبداع للمخرج ، فيما نجد نصوصاً أخرى تكثر منها تأشيراً على وعي المؤلف بشروط إنجاز نصه المسرحي . وقد وصل الحد ببعض المؤلفين إلى كتابة نصوص من تلك الإشارات وحدها مثل صامويل بيكيت في : فصل دون كلام acte sans parole . ويبقى أن أغلب نصوص هذا الكتاب تمتلئ بتلك الإشارات ، ومسرحيته : آه .. الأيام السعيدة Oh.. Les beaux jours دليل ذلك .

كانت غايتنا من هذا أن مارون النقاش قد وقّع الفتاحية نقدية للمسرح العربي ، وأنه نموذج آخر للدراماتورج الذي يجمع بين كتابة النص المسرحي وبين الإخراج وبين الوعي النقدي بعمله المسرحي . ولو أتبع لمارون النقاش عصر أطول لبرز هذا البعد الدراماتورجي في عمله ، ولاستطاع بوضوح أن يثقفه ويبلوره . فكتابته لمسرحية البخيل وإنجازها وتقديمها بتلك المقدمة النقدية المهمة يدل بوضوح على أن الرجل كان على وعي تام بعمله . وأنه كان يتمثل الإبداع المسرحي باعتباره مساراً متشعباً يجمع بين الكتابة والنقد والإنجاز والتوجه إلى الجمهور في المطاف الأخير . إنه مسار تلقيات عديدة يبدأها الكاتب ويكملها المخرج مع الفرقة من ممثلين ومساعدين ، وتنتهي عند المتفرج بأفق انتظاره الخاص .

الهوامش

- (1) أغلب من حاول تعريف المسرح انتهى إلى تعريفه بأنه المكان الذي نشاهد فيه أشياء كما لو أنها حقيقة .
- (2) الإحالة هنا على مسرحية بيردتلو الشهيرة : ست شخصيات تبحث عن مؤلف .
- (3) Monod (Richard) : les texts de théâtre. CEDIC Paris 1977 p 111.
- (4) Monod : Ibid. p 113.
- (5) كانت الصورة الفوتوغرافية لتتوجأ للرسم التلقيني الذي بلغ منتهاه في القرن الثامن عشر ، إلى درجة أن الفوتوغرافيا لم تكن إلا التتويج التكنولوجي للإنتاج التلقيني التلقيني في الرسم .
- (6) Dictionnaire encyclopédique du théâtre. Bordas paris 1991 p 637.
- (7) Ibid p 658.
- (8) Dictionnaire encyclopédique. P 650.
- (9) Monod: Ibid. p 113.
- (10) نقصد بهجرة المسرحيين المصادر **الدرامية التي** اعتدوا عليها بلورة نظريتهم المسرحية ، فاستلذت برثت إلى الجماليات الصبغة ، واعتمد أوطو على المسرح البائسي وقراءة غروغوفسكي الذكيرة لفلسفة قرن ، هي التي ساهمت في بلورة المسرح الملحي ومسرح القسوة والمسرح الفظير .
- (11) Brecht: Journal de travail, I Arche, Paris 1972.
- (12) ميشال برنارد : أسطورة الأرتجال المسرحي . ترجمة حسن المنهي . مجلة دراسات أدبية وإسبانية ، العدد 2 ، سنة الأولى ، فاس . المغرب ، شتاء 1986 .
- (13) Dictionnaire encyclopédique du théâtre. Ibid. p 422-423.
- (14) تحلل مذكرات الممثلين والمخرجين ببعض ونوافر تمكنا من مواجعتهم لطوارء ولقت خلال عروض المسرحية ، وكيف واجهوها بارتجالات كانت أحياناً تمنح معاني مختلفة للفعل المسرحي.
- (15) برنارد ميشال : مرجع سابق .
- (16) Brook peter: 1 espace vide. Seuil, 1977, p 32.
- (17) Grotowski Jerzy: Vers un théâtre pauvre, Paris, Ed la cite 1971. pp 191-192.
- (18) لا نود العودة إلى التناقضات السابقة حول هل عرف العرب قديماً مسرحاً أم لا ؟ وهل تعتبر مسرحية البهيزل للنقاش هي أول مسرحية عربية أم لا ؟ ويفترض أن البداية القطعية للمسرح بمطاه الحديث عند العرب كان مع مارون النقاش .
- (19) فطر تمارة ألكسندروفنا بوتيتسوا : ألف علم وعلم على المسرح العربي . دار الفارابي . بيروت 1990 .

(20) محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث . دار الثقافة بيروت 1980 ص 34

(21) نفسه ص 35 .

(22) Antoine: in Encyclopédie du théâtre Vell. Publication de France. 1957.p 37.

(23) نفسه ص 35 .



تقديم

كثيراً ما يتحدث الناس عن نظرية "المربع السيميائي" لغريماس ؛ وكثيراً ما يولوا إلى هذه النظرية السيمائية بشيء من التخوف والحدار ؛ وذلك لصور مثولها في الذهن بوسر ، ولاشتمالها -- خصوصاً -- على طائفة صالحة من المصطلحات المعاصرة على الفهم والتي تحتل في طياتها تصورات جديدة لم يسبق للناس أن تداولوها ، فيما يتداولون ، في لغتهم المستعنة ، ومقرراتهم المألوفة .

ونحن حين أقمنا على ترجمة هذه النظرية مع ما كنا نعمر من اعتياصها على الأفهام ، وتأنيبها على الأذهان - إلا لمن أتيح له ملازمة الحداثة ، ولمن قبض له القدرة على الغوص في لججها - فإنما كان هجيرانا أن نشير الاهتمام من حولها ، وأن نحمل الناس على الإجتهد في ابتذال بعض مصطلحاتها التي تنبث في هذا المربع السيميائي الذي تنهض تأسيسات نظريته على الرياضيات والمنطق جميعاً .

والحق أننا كنا نترجمنا هذا المربع منذ بضعة أعوام وتركنا الترجمة تختمر على نحو ما . وقد راجعناها غير مرة ، قبل الإقدام على إذاعتها اليوم بين قراء علامات الأكرام ؛ لعلهم أن يلفوا فيها شيئاً من الفائدة والغناء .

عبد الملك مرتاض

1.

يُراد بالمربع السيميائي (Le carré sémiotique) إلى الاستحضار

البصري للتهجي المنطقي لأية مقولة دلالية ؛ ذلك بأن البنية الدلالية في أي صورة من صورها الأكثر ابتدائية عندما تُعرف ، لأول وهلة ، على أنها علاقة بين حدين اثنين على الأقل ؛ لا تنهض إلا على تمايز التعارض الذي يتصف به المحور الاستبدالي للغة ونتيجة لذلك فهي كافية لأن تشكل استبدالة (Paradigme) مركبة من حدين اثنين [إن]؛ ولكنها لا تسمح ، من أجل هذا ، بتمييز المقولات السيميائية⁽¹⁾ - داخل هذه الاستبدالة - والمؤسسة على مشاكل قراءة الملامح المتميزة المعترف بها، فيها . إن إيجاد أنموذج موحد للعلاقات هو من الضرورة بمكان ؛ إذ بفضل هذا النموذج سيتمكن تمييز الملامح الأصلية ، المشكلة للمقولة ، عن الملامح الغريبة عنها .

2.

لقد فرض التقليد اللسانياتي⁽²⁾ الذي ساد بين الحربين العالميتين تصوراً ثنائياً للمقولة . وقليل أولئك اللسانياتيون أمثال برونزال (V. Brondal)⁽³⁾ الذين أبدوا وجود بنى متعددة القطبيات (Multipolaires) - وذلك في أعقاب البحوث المقارنة التي أجريت من حول المقولات المرقولوجية - فرفعوها إلى ستة حدود مترابطة فيما بينها . إن رومان ياكوبسون (R. Jakobson) . وهو أحد أنصار النزعة الثنائية ، اتساق هو نفسه نحو الإقرار بوجود ضربين اثنين من العلاقات الثنائية ؛ حيث إن بعضها من نوع ا/أ ، متصف بالتعارض المتولد عن حضور لمحة (Trait) محددة وغيابها ؛ بينما بعضها الآخر إما هو من نوع ا/لا - أ ؛ وهو يُبرز ، من بعض الوجوه ، اللوحة نفسها حاضرة مرتين اثنتين تحت أشكال مختلفة . واطلاقاً من هذا المكتسب المتولد عن الفعل اللسانياتي ؛ فإن توحيد الأنموذج المتمحّص لتبادل العلاقات بين المقولات (Intercatégorielles) أمكن تأسيسه .

3.

الجيل الأول للحدود المقولاتية

يكفي أن نطلق من المتعارضين الاثنين : $1/ - 1$ ، ومع اعتبار الطبيعة المنطقية لهذه العلاقة تظل غير قابلة للتحديد ؛ فإننا نطلق عليها المحور الدلالي ، من أجل أن نستنتج أن كلاً من الحدين الاثنين لهذا المحور جدير لإلزام وجود علاقة جديدة منفصلة من نوع $1/ أ$. وسنأخذ استحضار هذه المجموعة من العلاقات شكل مربع :



ويسبق علينا حينئذ تحديد هذه العلاقات المتنوعة : واحدة واحدة.

(أ) الأولى - $1/ - 1$ - وتحدد باستحالة مثل حدين اثنين معاً في وقت واحد ؛ ويطلق عليها علاقة تناقض ؛ وهذا هو تحديدها الثابت . وأما من حيث وجهة النظر المتسمة بالحركية فإنه يمكن القول : إن عملية المثلب الممارسة على حد (أو $1 - 1$) ، هي التي تولد لقيضها : (أو ليس 1) . وهكذا وانطلاقاً من الحدين الاثنين الأولين ، فإنه يمكن توليد حدين اثنين آخرين جديدين متناقضين (حدين من الجيل الأول).

(ب) وأما العملية الثانية فهي التي تمثل في الإثبات الممارس على الحدين المتناقضين (أ ، $1 - 1$) . إنها يمكن أن تمثل للعيان من حيث هي تضمن ؛ وتظهر حينئذ الحدين الأولين باعتبارهما مفترضين للحدود المثبتة (أ $1 - 1$ ؛ $1 - 1$ أ) . ولو ، فقط لو ، أن هذا الإثبات المضاعف قادر على توليد هذين التضمين المتوازيين ؛ فإنه يكون من

الحق لنا القول : إن الحدين الاثنين الأولين المفترضين مسبقاً هما حدان لمقولة واحدة نفسها ، كما إن المحور الدلالي المنقّى يقدّم مشكلاً من مقولة دلالية .

وعلى العكس من ذلك ، فلو أن أ لا يتضمن لا - ١ ؛ ثم لو أن لا - ١ لا يتضمن ١ ؛ فإنّ الحدين الأولين : ١ - ١ وليس - ١ - مع نقيضيهما يستدبان منتيمين إلى مقولتين دلالتين مختلفتين . وفي الحال الأولى ، يقال : إن عملية التضمن الواقعة بين الحدود : (١ ولا ١) و(لا - ١ و١) تكون بمثابة علاقة تكامل .

ج) إنّ الحدين الاثنين الأولين ، هما معاً ، من الحدود المفترضة مسبقاً ، وأكثر من ذلك فإنهما يتسمان بكونهما جذيرين بالمثل بصورة متلازمة (أو قل : إنهما بتعبير **المناطق** ، يمثلان إما على أساس أنهما صحيحان أو خاطئان معاً : وهو معيار عمير التطبيق في الحلل السيمالي) ؛ فكانت هما إنما كانا لتأسيس علاقة من الافتراضية المسبقة المتبادلة ، أو علاقة اعتراض ؛ وهو ما لا يغير من الأمر شيئاً .

ولقد أصبح الآن ممكناً أن نقدم تصوراً نهائياً لما نطلق عليه **المربع السيمالي** :



وذلك حيث إن : ----- يعني علاقة تناقض .

----- يعني علاقة تعارض .

----- يعني علاقة تكامل .

د² - د¹ : يعني محور المتضادات .

د² - د¹ : يعني محور المتضادات الفرعية .

د¹ - د² : يعني رزمة إيجابية .

د² - د² : يعني رزمة سلبية .

د¹ - د¹ : يعني حاسماً إيجابياً .

د² - د¹ : يعني حاسماً إيجابياً .

ومع ذلك تبقى نقطة أخيرة تحتاج إلى توضيح ، وهي تلك الماثلة في وجود مقولات دلالية ثنائية دقيقة المعنى (والتي لا تكون العلاقة التأسيسية فيها هي التعارض ، ولكن التناقض) ؛ وذلك كالإثبات / السلب مثلاً . ولا شيء **يستطيع أن يمنع من أن نضع مثل هذه المقولات في شكل تصور قائم في مربع** :



وإن ، فقد رأينا هنا أن نفي النفي إثبات . وبشيء من التصميم يمكن القول : إن المقولة السيمائية ربما أمكن اعتبارها متناقضة حين يولّد النفي وحدوده الأولية متضمنات حشوية . وعلى أن مثل هذا التعريف ، والذي يندرج ضمن علم التصنيف ؛ إنما يرضي المنطق التقليدي الذي قد ينشئ استبدالات (غير موجهة) في الاتجاهين ؛ وذلك بتعويض الإثبات بالنفي أو النفي بالإثبات .

والحق أن الأمور لا تمضي على هذا النحو في اللسانيات حيث إن الخطاب يحتفظ ببقايا من عمليات المركبات اللفظية الممارسة عليها سلفاً :

" لا "

" نعم "

" أجل "

وواضح أن لفظ " أجل " هو معادل بالطبع للفظ " نعم "؛ لكنه يشتمل ، في الوقت ذاته ، وذلك تحت شكل مسئلة ضمنية ، على عملية نفى سابقة . وإذن ، فهل يكون من الأمثل ، في التوصيفات السيميائية - وذلك حتى بالقواس إلى المقولات المتناقضة - اصطناع الاستحضار المعباري في المربع ؟

.4

الجيل الثاني للحدود المقولاتية.

لقد رأينا كيف تولد عن ممارسة العمليتين الاثنتين على الحدود الأولية تأسيس حدين متناقضين بالإشتراك ؛ ثم من بعد ذلك ، وفجأة ، وقعت مضاعفات أنشأت علاقات تكامل ؛ وذلك بتحديد علاقة التعارض التي اغتدت معترفاً بها بين العبارتين الاثنتين الأوليين . (إننا لن نلث أن ننهض ، وذلك انطلاقاً من الشبكة المشكّلة على هذا النحو بالعمليات نفسها التي ، بحكم النفي للقيام في المتناقضات الفرعية ، تنشئ فيما بينها المسئلة المتشاطرة العلاقة). وإنه لمن الهام أن نستخلص الآن النتائج الأولى للنموذج العقلائي المبني على هذا النحو .

(أ) لقد اغتدى واضحاً أن الحدود الأربعة للمسئلة ليست محددة على النحو الجوهرى ؛ ولكن على أساس أنها مجرد نقاط تقاطع ، أو مجرد مفضيات إلى علاقات ؛ وهو أمر لا يرضي إلا المبدأ البتوي الذي نادى به ف. د. سوسير (F. de Saussure) ؛ والذي بمقتضاه " أن لا شيء يوجد في اللغة غير الاختلافات " .

ـ(ب) ونلاحظ أيضاً أن أربع علاقات جديدة ، وذلك انطلاقاً من طرح المتناقضات أصبحت معترفاً بها داخل المربع : علاقتين اثنتين خاصيتين بالتعارض (محور المتضادات ، والمتضادات الفرعية) ؛ وعلاقتين اثنتين أخريين خاصيتين بالتكامل (الحاسم الإيجابي والحاسم السلبي).

ـ(ج) ولما كان كل نظام سيمائي هو [اصلاً] تراتبية ؛ فقد بدا أن العلاقات المتلاحة بين الحدود ، يمكن أن تقوم هي أيضاً مقام حدود أخرى ، حال كونها مؤسّسة فيما بينها علاقات أعلى من الوجهة التراتبية (وظائف تقوم مقام الوظيفة الجوهرية للغة (*jouant le rôle de fonctionnelle*) حسب اصطلاح ل. هيلمسليف (L. Hjelmselev). وسيفال ، في هذه الحال ، إن علاقتي التعارض تؤسسان فيما بينهما علاقة تناقض ؛ وأن علاقتي التكامل تنشنان فيما بينهما علاقة تعارض . والمثال الذي نسوقه يوضح هذا التصور :

حقيقة

| | |
|----------|----------|
| 2د | 1د |
| ظاهر | كائن |
| كذب | سر |
| 1د | 2د |
| غير كائن | غير ظاهر |

زيف

وكذلك نستطيع أن نعترف بأن الحقيقة والزيف واللعان موقع حد الحدود المتناقضة ؛ على حين أن السر والكذب إنما يقعان موقع حد الحدود المتضادة . وحد الحدود ومعها المقولات التي تشكلها ، ستعدّ حدوداً ومقولات من الجول الثاني .

5.

الجيل الثالث للحدود المقولاتية :

إن المشكلة التي بقيت معقدة هي تلك المتجسدة في الجيل الثالث من الحدود أو العبارات . وفعلاً ، فإن البحوث المتقارنة التي نهض بها برونдал (V. Brondal) أظهرت وجود حدود مركبة ومحايمة ناشئة عن تأسيس علاقة - وذلك داخل الشبكة التي تفصل المقولات النحوية - بين الحدود أو العبارات المتضادة : ذلك بأن الحد المركب سيضبط حدود محور المتضادات $(2d+1d)$ ، على حين أن الحد المحايد يولد شبكة من الحدود المنتمية على محور المتضادات الفرعية $(2d+1d)$. وربما ألفينا بعض اللغات الطبيعية بصدد إنشاء حدود مركبة سلبية ؛ وذلك بحسب هيمنة هذه أو تلك من العبارتين **الاثنتين** المندرجتين ضمن التركيب .

وهناك جملة من الحلول المقترحة لتقديم ملاحظة حول تشكيلة مثل هذه الحدود . ولعل من غير المرغوب فيه أن يضاف الافتراض آخر حيث إننا نرى أن هذه الإشكالية - وذلك في انتظار توصيفات أدق وأكثر صداداً - يجب أن تظل مفتوحة . من أجل ذلك ، فإن أهمية المشكلة لا يمكن أن تدفع : رأيت أننا نعلم أن الأخطبة المقدسة (Les discours sacrés) ، والأسطورية . والشعرية (الخ .) تهدي عن رغبة طافحة في اصطناع حدود مقولاتية مركبة .

لقد أصبح حل هذه المسألة عسيراً ؛ ذلك بأنه يتضمن المعرفة العميقة للمسارات التراكيبية الشديدة التعقيد والمعرّضة ، غالباً ، للتناقض؛ وهي تفضي [لدى نهاية الأمر] إلى هذا الضرب من التشكيلات.

6.

قد يكون من المفيد مقارنة المربع السيمائي بمسند

(Hexagone) بلانشي (R. Blanché) في فرقتي البحث اللتين يشرف عليهما كلين (Klein) ودي بياجي (De Piaget). ويكون هذا المربع السيمبلي من قبيل إشكالية المعرفة التي تعالج الشروط المتمخضة للوجود ، ثم من قبيل إنتاج المعنى في الوقت ذاته ؛ وذلك بحكم الفعل المنهجوي المطبق في الموضوعات اللسانياتية المحسوسة . كما يتميز المربع السيمبلي ، نتيجة لذلك ، بتراكيب منطقية ، أرياضياتية ، مستقلة بذاتها ، بما هي صياغات من تراكيب صميّة ، ومن مشكّل دلالي معاً . إن كل مطابقة متسرّعة للنماذج السمائية ، والمنطقية / الرياضياتية لا يمكن أن يكون في مثل هذه الأحوال إلّا خطيراً .



تعليقات وشروح

(1) كثيراً ما يختلف النقاد الصرب المعاصرون في استعمال هذا المصطلح ، فمنهم من يستخدم "السيميائية" وهذا الاستعمال بات هو الأكثر بين المتعاملين الجاسمين ، ولكن لما كان اللفظ طويلاً جداً إلى درجة أنه لا يوجد من أصله إلا ثلاثة أمثلة في اللغة العربية هي : السيمياء ، والكيمياء ، والجبرياء ، فإنهم يضطرون إلى ارتكاب المحذور فيه .. إن هذا اللفظ حين تنسب إليه - أو نضيف على حد مصطلح سيوريه - يزداد ثقلاً بحيث تتقطع به خيال العنجرة مما يضطر كثيراً من الناطقين به إلى نطق ميمه سكتاً فيرتكب ما هو محظور في اللغة العربية وهو الجمع بين ساكنين متتابعين . ولما كان الأصل في هذا اللفظ خمسة متراكبات في العربية ومن حقا ، من الوجهة الاستعمالية الخاصة أن تنسب إلى أي منها ، وهي "السمية" (وهي ليست السمية) ، والسموية ، والسميا ، والسمياء ، والسمواء : فقد ارتأينا أن تكون النسبة إلى أقربها إلى الاستعمال الذي شاع في نهاية هذا القرن بين النقاد العرب من وجهة ، ولقناها ثقلًا في النطق فكان ما نطلق عليه نحن السيميائية . فتماما للتأكد ، ودرءاً للحن المحتمل في ارتكاب الجمع بين ساكنين .

وعلى أن النسبة التحوية الصحيحة إلى سيميائية يجب أن تكون سيميائية ، ولقناها ارتكبنا هذا الخطأ مع المرتكبين في انتظار ندرس **اللسان العربي الجاسمي** على نطاق المصطلحات الطويلة ... أرغمت أننا نلطف بالاستعمال الراعي للذائع خطأ - ولا حجة في الخطأ ولو اجتهدت عليه الإنسان والجن - بين اسم القطم [السيميائية] وبين النسبة إلى القطم أو الصفة ، وذلك حين نقول مثلاً : "النظرية السيميائية" .

ويزداد الخلط والاضطراب لدى سبة عالم إلى هذا القطم فمنهم من تراء ينسبه إما إلى الأسن فيقول : "أسني" (ولا تجوز النسبة إلى الجمع [الأسنوي] ، وإنما إلى اللسان فتراء يقول : "لساني" بكل بساطة ويستريح ، والحال أن اللسان هو غير اللسانيات (يراجع ملحق كتابنا قراءة النص دار الحماة ، الرياض ، 1997).

(2) ومما شاع خطأ في استعمال اللغة العربية المعاصرة أن الناس يضطربون في استعمال الاسم والصفة لمصطلح رياضيات فيقولون "رياضيات" "العلم المعروف ، انفسهم إذا أرادوا النسبة إليه قلوا عنه قطعاً فلو رَوَّوا به إلى الرياضة قلوا : رياضي ، مع أن النسبة إلى الرياضة هي غير النسبة إلى الرياضيات . من أجل ذلك ارتأينا أن ننسب إلى القطم مباشرة فنقول : "رياضياتي" حتى لا يختلط الاستعمال مع "رياضي" . والنسبة إلى القطم شائعة في اللغة العربية كقولهم : هذا نحوي ، وذلك عروضي ...

(3) برودال (Viggo Brandal) لسانيتي دنماركي (1887 - 1942). تتميز جهوده اللسانياتية بالمضاح للدراسات الثقافية لعناهج المنطق

(4) منهجوي نسبة إلى المنهجية وليس إلى المنهج .

قائمة بالمصطلحات المستعملة في ترجمة هذه المقالة

| | |
|--------------------|--|
| Articulation | تفصّل ، مفصلة |
| Axe sémantique | محور دلالي |
| Complémentarité | تكامل |
| Composant | مكوّن |
| Contrariété | تعارض |
| Détails | تأصيل (إسقاطي) |
| Dominance | سيوح ، هيمنة |
| Fonctif | جوهية العلاقة اللغوية (من مصطلحات هوسايلد) |
| Formulation | صياغة |
| Génération | جيل ، لغوة |
| Hexagone | سدّس (مداسي الأضلاع أو الأوصاف) |
| Intercatégorielles | علاقات مقولانية ، تموقلانية |
| Les discours | لغطبة (الجمع القياسي لـ " خطاب " |
| Linguistique | لسانيات |
| Linguistique | لسانياتيّ (صفة متضمنة للعلم) |
| Linguiste | لسانياتيّ (علم اللسانيات) |
| Mathématiques | رياضياتيّ (صفة أو نسبة إلى العلم) |
| Métatermes | حدّ الحدود ، أو صبرة الجهارات |
| Méthodologique | منهجوي |
| Modèle | نموذج |
| Multipolaires | قطبيات متعددة |
| Négatif | سلبيّ |
| Paradigme | استبدالة |

| | |
|-----------------------|---------------------|
| Pouff | إهههه |
| Présupposition | مسئمة |
| Primitif | أولي |
| Par | فج |
| Relations contractées | علاقات متلازمة |
| Sémantique | علم الدلالة |
| Sémantique | دلالي ، دلالت (صفة) |
| Sémiologie | السيمائية |
| Sémiotiques | سيمائيات |
| Subcontraires | متضادات فرعية |
| Syntaxe | تركيبية |
| Syntaxique | تركيب |
| Terme | حد ، صيغة |
| Trait | لمحة (ج. ملامح) |



1. إشكالية التجنيس

1-1 مسرت نظرية الأنواع الأدبية

بمرحلتين أساسيتين ، مرحلة بلغت ذروتها بالكلاسيكية الجديدة التي دعت إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض ، وبحثها بوصفها قارات منفصلة . ومرحلة ظهرت حديثاً ، وهي وصفية ، لا تعنى بحكم القيمة ، ولا تحدد عدد الأنواع الأدبية تحديداً "فاصلاً" ، ولا توصي بقواعد نهائية، وتفترض إمكانية المزج بين الأنواع لتوليد أنواع جديدة ، وتهدف إلى البحث عن القاسم المشترك العام للنوع بغية الوقوف على الخصائص الأدبية . وهذا هو الأمر الذي دعا " أوسطن وارن " إلى تعريف النوع بأنه : جملة من الصفات الأسلوبية تكون في متناول اليد ، قريبة المأخذ للكاتب وسهلة الفهم لدى القارئ ، والكاتب الجيد يتمثل جزئياً للنوع كما هو موجود ثم يمدده تمديداً جزئياً⁽¹⁾. ولعل ذلك ، هو الذي دفع " رينيه ويليك " إلى تأكيد انحصار أهمية نظرية الأنواع في القرن العشرين ، بعد صدور كتاب " الجماليات " لـ " كروتشه " في عام 1902 . فلم يعد التمييز بين الأنواع الأدبية ذا أهمية ، لأن الحدود بينها تُعبر باستمرار ، وتُخلط أو تمزج والقديم منها يُترك أو يحوّر ، وتوضع أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك⁽²⁾. على أن " تودوروف " يفسر الأمر استناداً إلى مبدأ التوسع وليس الحصر ، لأن نظرية الأنواع اندمجت في نظرية أوسع هي نظرية الخطاب وعلم النص ، بعد أن تكون " الشعرية " قد مهدت السبل لذلك⁽³⁾، لينتهي الأمر عند " جينيت " إلى " جامع النص " في دعوة لدمج كل المحاولات السابقة

من أجل صوغ مفهوم ، يتجاوز النوع بذاته للبحث في الجامع المشترك للنصوص⁽⁴⁾. وهكذا فإنّ التصور الذي أقامه " أرسطو " للأنواع ، استناداً إلى مفهوم المحاكاة ، الذي فصّكه في كتاب " فن الشعر " قد ظل مولداً ، طوال أكثر من ألفي سنة ، لأفكار وتحليلات واقتراحات لا تحصى في هذا الموضوع . ذلك أنّ المدخل النظري للأدب يعنى دائماً بحصر الخصائص وتسبيان القواعد ويهدف إلى تنظيم الأبنية ، وضبط الأساليب ، وهو يفضي إلى البحث عن معايير تستخلص من النصوص المتقاربة ، ثم تجرّد لتصبح مبادئ عامة مُميّزة للأنواع .

1- 2 لعلّ إحدى القضايا الدائمة الحضور في مجال نظرية الأدب ، هي العلاقة بين النصوص الأدبية والجنس الذي تنتمي إليه . فثمة جدل طويل ومتوتر ومتشعب حول ماهية تلك العلاقة ، ظل قائماً منذ أرسطو إلى الآن . وبعيداً عن الحديث حول الخصائص الفنية المميزة للجنس والأنواع المتصلة به ، أو السمات الأسلوبية والبنائية للنصوص التي تندرج في إطار جنس ما . وهو حديث يشكل متن البحث في هذا الموضوع منذ نشأته ، فإنه من اللازم إثارة أمر آخر ، متصل هذه المرة بالتفاعلات الممكنة بين النصوص وأجناسها ، وهنا تثار أسئلة عدة . فهل تصوغ النصوص نماذجها الأجناسية أم أنّ تلك النماذج هي التي تفرض خصائص محددة على النصوص الأدبية ؟ وهل تعتبر النصوص مخدّيات للجنس أم أنه هو الذي يغنيها بخصائصها ؟ وما نوع التحولات الفنية والتاريخية المحتملة من ناحية النشأة والازدهار والأول ؟ وهل يمكن أن تبقى الأجناس في حال غياب نصوص تنظم في ألفها ؟ وهل يمكن أن تزدهر نصوص في منأى عن أجناسها ؟ وأخيراً فهل تتبادل الأجناس والنصوص ، تتأثراً وتأثيراً ، خصائصها وأصاغها ووظائفها فتحميها بوجودها ، وتموت معها باتحداً ؟. أسئلة كثيرة تهدف إلى كشف طبيعة العلاقة بين الجنس والنص ، ونوع التفاعل بينهما ، يراد منها فحص

الاستشفافيات بين الاثنين بالدرجة الأولى ، ثم الانتقال بعد ذلك إلى التحولات الداخلية في بنية الأجناس والنصوص على حد سواء . أكان ذلك بتأثير من القواعد الداخلية لها ، أم بتأثير السياقات الثقافية الخارجية المؤثرة فيها .

3-1 كثيراً ما تبني النقاد المحدثون في مجال نظرية الأدب ، العلاقة التي اكتشفها دي سوسير بين الكلام واللغة ، واعتبروها معياراً صالحاً لكشف طبيعة التناظر القائم بين النص والجنس ، وبما أن مؤدى تلك العلاقة هو : النظر إلى الكلام بوصفه تعبيراً فردياً يترتب ضمن قواعد هي اللغة ، وأن تلك القواعد أنظمة تجريبية اشتقت عبر التراكم من الأفعال الكلامية . فإنه ، وبالتناظر نفسه ، يمكن اعتبار النص الأدبي تعبيراً فردياً يهتدي بقواعد الجنس الذي ينتمي إليه ، وقواعد ذلك الجنس كانت قد تبلورت عبر الزمن من جملة الخصائص الفنية للنصوص تجمعها روابط مشتركة في أماليبيها وأبنيتها وموضوعاتها . وعلى هذا فالعلاقة محكمة بين الاثنين . وإلى مثل هذه العلاقة يشير " ألستر فاوولر " حينما يذهب إلى أن النص الأدبي سجل لفعل كلامي متخصص ، يقوم مؤلف ما بوضعه وتحويله بنفس القدر الذي يعز به المتحدثون عن أنفسهم من خلال منظومة قواعد نحوية مشتركة مفرزة بمنظومات تقاليد أخرى متخصصة ، ذلك أن فعل المؤلف الكلامي الفردي هو كلام Parole وهو اتصال مشروط متفرد ، وعلى الرغم من أنه يعتمد على تقاليد مشتركة سابقة ، فإنه قد يعدل تلك التقاليد الأدبية لينشئ تقاليد جديدة ، وهذه بدورها تصبح لغة Langue لكلام لاحق⁽⁵⁾ . وطبقاً لهذا التصور تظهر الأجناس الأدبية التي تقوم على ترابط مجموعة من العناصر التي لا تظهر كلها بالضرورة في عمل أدبي واحد ، ولكن الأشكال الخارجية ستكون بالتأكيد من بين المؤشرات مثل : البناء ، أو الموضوع الشكلي أو التناسب البلاغي ، فالملمحة تعرف ، من بين أشياء أخرى ، بأسلوبها

الرفيع وصيغها ومشاهدتها وتشبيهاتها ، وتعرف قصص الشطّار بصيغها البلاغية المفخّمة والكثيرة مثل التكرار النسبي للمشاهد وتغيّرات المكان - وهيمنة المرد - والإهمال النسبي للحبكة الشخصية والوصف ، كما أنّ الموضوعات الرئيسية تظهر بدرجة مهمة بعضها مؤشرات تكشف العلاقة بين الأنواع الأدبية والنماذج الأصلية ، وهكذا فالأجناس تتمايز بما تحتويه النصوص ، وهي تتغير من ناحية القيمة ، أو تنتهي إذا ما توقفت النصوص عن تزويدها بخصائصها ، وعلى العكس ، فإذا أصبح جنس ما مهجوراً ، فقدت الأشكال الأساسية له مغزاها . ويواصل " فاولر " مؤكداً : إن تاريخ الجنس الأدبي يمر بمراحل ثلاث ، في الأول يتجمع مركّب من العناصر فينبثق منها نوع له شكل محدد ، وفي الثانية يستقيم ذلك الشكل بقواعده ، فيحاكيه المؤلفون بوعي مع المحافظة على السمات العامة له ، وفي الثالثة قد يلجأ المؤلفون إلى استخدام شكل ثانوي في ذلك الجنس بطريقة جديدة ، فينجر الشكل الأساسي ، ويستوقف ، وينبثق نوع جديد . وهذه المراحل قد تتداخل فيما بينها ، وربما تظهر في نص واحد ، وأفضل وصف لتعاقب تلك المراحل هو وصفها بأنها سلسلة من العلاقات بين الجنس الأدبي والنموذج والصياغة المجردة . ففي المرحلة الأولى لا يوجد بعد نموذج مكافئ أو وصف نقدي للجنس : إنّ اتباع متطلباته هو مسألة الصياغ غير واعٍ للنوع الخارجي أو للمحاكاة بالمعنى الشائع ، ومع المرحلة الثانية يُعطى الجنس اسماً وتفهم متطلباته وشروطه . وفي المرحلة الأخيرة يميز النقد تنوعات الجنس وتفرعاته إلى أنواع⁽⁶⁾ .

2. إشكالية التمثيل والعوالم النصيّة

2-1 سعى : " روبرت شولس " إلى تجاوز نظرية الأنواع الأدبية ، وما أورثته من خلافات بين الباحثين ، وبخاصة من جهة التطبيقات

والحواشي التي تراكت حول التصوّر الأرسطي لها الذي قدمه في كتاب "فن الشعر" وما تفرّع عن كل ذلك من آراء كثيرة ، وذلك بأن يستبدل بنظرية الأنواع نظرية اصطلاح عليها "نظرية الصيغ" وهي تقوم على درجة " التمثيل " الذي يقوم به الأديب السردي للعالم الذي يشكل مرجعية له . وفيها يقرر الفكرة الآتية : إن كل الآثار التخيلية قابلة للإختزال في ثلاث نبرات جوهرية . هذه الصيغ التخيلية القاعدية تتأسس بدورها على ثلاث علاقات يمكن أن توجد بين عالم التخييل - مهما كان - وعالم التجربة . إن العالم التخيلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة ، أو أسوأ منه ، أو مساوياً له . هذه العوالم التخيلية تتضمن مواقف عرفت بالرومانسية والهجائية والواقعية . إن التخييل يمكن أن يقدم عالم الهجاء المنحط ، أو عالم **الأنشودة العاطفية البطولي** ، أو عالم الحكاية المحاكي . لكن العالم الحقيقي محايد أخلاقياً ، أما العوالم التخيلية فإتباعاً لمُحمّلة بالقيم . وهي تقف لنا وجهة نظر عن وضعنا ذاته بطريقة تجعلنا - ونحن نحاول تبين موضعها - نلتزم بالبحث في وضعنا الخاص . إن الأنشودة العاطفية تعرض أنماطاً من الناس المثاليين في عالم مثالي ، فيما تعرض الأهجية أنماطاً من الناس الأذنياء الأرياء الغارقين في الفوضى . أما المأساة ، فإتباعاً تقدم أبطالاً في عالم يعطي لبطولتهم معنى⁽⁷⁾ . وواضح أن " شولس " يتحرك في الألفي الأرسطي الذي لم نقلح الشعرية الحديثة في التخلص من بصماته المؤثرة . فهو يسعى ضمناً للتوفيق بين "المحاكاة" الأرسطية و" التمثيل " ، باعتبارهما معيارين مرنين لقياس نوع التجلّي المحكي بين الواقع والفن ويوصف التخييل السردي فناً ، فإتباعاً ، بوساطة التمثيل يتأرجح بين رتب ثلاث أشار إليها " شولس " بوضوح ، وكل رتبة تنتج صيغة لها تقاليدها الأدبية الخاصة بها ، ونصوص التخييل السردي

تتردد بين هذه الصيغ الثلاث عبر تاريخها . ونظراً إلى أن الصيغة الواقعية في التخيل تقع بين صيغتين تقدم الأولى العالم بأفضل مما هو عليه ، وهي الأتمشودة العاطفية الرومانسية ، وتقدم الثانية العالم بأسوأ مما هو عليه وهي الأهجية ، فإن المأساة تقع بين القطبين ، فيكون التمثيل فيها أقرب إلى حقيقة العالم الخارجي ، مع الأخذ بالاعتبار التنوع الممكن من خلال الاقتراب إلى الصيغة الرومانسية أو الصيغة الهجائية ، وفي هذا المجال يتحقق البعد الواقعي للتمثيل الذي اكتسب شرعيته في الرواية الأوروبية خلال القرن التاسع عشر خاصة . على أن هذا الحد الوسط للتمثيل ، ينطوي على تنوع خاص به يضي على كل شكل درجة من الخصوصية المميزة للصيغة المرديّة المعتمدة .

استدرجت نظرية الصيغ ، كما طرحها " شولس " مواقف مختلفة ، ومن ذلك أن " ستميل " ، على سبيل المثال ، قام في آن واحد بنقدها وتعديلها ، بهدف تطويرها ، بعد أن وجدها لا تولي التلقي أهمية ، ورأى أنها تستدعي النقاش في مواطن عدة ، وبخاصة أن بناء مختلف صيغ التخيل هذه يفترض أن يكون له تأثير في عملية التلقي من قبل القارئ من حيث كونها تقدم له وجهة نظر عن وضعيته الخاصة ، وتجعله يتساءل عن حياته ذاتها ، وقد احتج على الغوض الكامن في نظرية الصيغ ، لأنه لا يرى الكيفية التي يتم بها وصف العلاقة بين عالم التخيل وعالم الواقع وفق مقياس كيفي أولي مثل هذا المقياس (أفضل / أسوأ). ناهيك عن الحديث عن علاقة تساو بين هذين العالمين ، واعتبر كل ذلك مدعاة للشك ، وينطلق من رؤية تبسيطية ، وإغناء نظرية "شولس " اقترح أن تكون الصيغ بمثابة وظائف لبعض المبادئ المنظمة ، أو كميرات تستخدم لتكييف المتلقي بطريقة أو بأخرى ، وسعى لربطها مع دعوته لتشكيل إجناسي جديد ، وذلك لأن ما تحتاج إليه الصيغ هو بروزها في شكل ما ، يجعل أمر إدراكها ممكناً ، وهنا فإنها

مستندرج ضمن التقاليد التاريخية سواء كانت لغوية أم أدبية أم ثقافية أم اجتماعية .. إلخ ، وهذا يجعلها جزءاً من تجربة القارئ ، فتكون بذلك سلسلة من المواقف . لأنها ستكون خاضعة لقانون النوع الأدبي الذي هو نموذج مواز للواقع ، فالصيف إذن يقع إبرازها بواسطة النماذج ، فتتضافر كل من الصيغة والنموذج معاً في وظيفتهما ، وهو الشرط الأساسي لكل عملية تلقى⁽⁸⁾ . وهذا التحديد القائم على الملازمة بين النموذج الخاص بالنوع الأدبي والصيغة جعل " متمثل " بخلص إلى أن مؤدى نظرية " شولس " يؤدي ، بصورته المنقحة ، وظيفة إستمولوجية أكثر أهمية في موضوع الأنواع الأدبية .

2. 2 في أوراق تعود لـ " بيرس " كتبها في نهاية القرن التاسع عشر ، ثم عاد فيما بعد لتعقيق الأفكار الواردة فيها ، وقد كانت مثار تحليل متشعب من قبل الدارسين المعنيين بالدلالة ، ورد تعريفه للعلامة بأنها شيء ينتج فكرة ما ، وبذلك تكون في موقع مقابل للفكرة المنتجة ، وهذا الأمر يحد ذاته لا ينطوي على شيء جديد ، إنما تترتب عليه أشياء جديدة تجعل تعريف " بيرس " للعلامة أساساً للسيميوطيقا ، كما ذهب إلى ذلك معظم المتخصصين بالدراسات الدلالية ، ومنها أن " بيرس " شدد في تلك الأوراق على أن موضوع العلامة هو كل ما تنقله ، أما مدلولها فهو كل ما تعبر عنه . وبذلك فرّق بين العلامة من جهة وموضوعها وتعبيرها من جهة ثانية ، وفرّق من جهة ثالثة بين الركنين الأخيرين . لموضوع العلامة ليس مدلولها . وبما أن العلامة معدة لتتشيء في ذهن المتلقي ، علامة أخرى معادلة للموضوع أو أكثر اتساعاً أو ضيقاً منه ، فإن " بيرس " اصطلاح على هذه العلامة الجديدة بـ " تعبير العلامة الأولى " وهذا التعبير الذي هو علامة تحلّ بدلاً عن موضوعها الخاص ، لا يمكن لها أن تقوم بتمثيل كامل لكل العلاقات الخاصة به ، بل إنها تؤثر الرجوع والإحالة على فكرة ذلك الموضوع

وقد اصطلح عليها "أساس التمثيل". وهذا يعني أن التعبير لم يعد فكرة ، إنما صار علامة ثانية ، وإن كان من فكرة هنا ، فهي فكرة العلامة الثانية ، أي فكرة التعبير الناتجة من العلامة الأولى وفي هذه الحالة يلزم أن تتوفر علامة لهذه الفكرة ، وهذه الفكرة اختزلت كل الصفات التي ينطوي عليها الموضوع المعطى ، لأنه موضوع مفكر به ، وليس الموضوع الخارجي الذي مثلته العلامة الأولى . ومن الواضح ، كما يحبب " أمبرتو إيكو " أنه لا شيء يحمل على الاعتقاد بأن " بيرس " كان يعني بـ " الموضوع " شيئاً ملموساً بالمعنى الذي أعطاه " أوغدن " و " ريتشاردز " لـ " المرجع " . وبسبب من أنه ظلّ بثبت استحالة تحديد أشياء ملموسة عبر اللغة ، بل لأن ذلك يتم لعبارات بعينها ، تعبر مباشرة عن موضوعها⁽⁹⁾ . وتتوافق فكرة " بيرس " في مضمونها مع فكرة " دي سوسير " التي ظهرت في تلك الفترة ، والتي تؤكد بأن العلامة لا تحيل مباشرة على المرجع ، إنما على الأفكار المنصلة به .

يظهر أن كل تعبير تلزمه علامة ، بل هو بذاته يكون علامة دالة على فكرة مستدرجة من ذلك التعبير ، ووسط هذه العلاقات المتعاقبة ، يظهر أن التمثيل لا يقوم إلا بوظيفة التعبير المتواصل إذ ينتج كل تعبير فكرة عما يقوم بتمثيله ، وهو ما أشار إليه " بيرس " من أن : موضوع التمثيل لا يسعه أن يكون سوى تمثيل يكون تمثيله الأول تعبيراً . بيد أن سلسلة من التمثيلات لا نهاية لها ، وكل منها يمثل ما وراءه ، يمكن أن ينظر إليها باعتبار أن لها موضوعاً مطلقاً وهو حذها المخصوص . إذ لا تجد مدلولاً آخر للتمثيل سوى التمثيل . والواقع أن ذلك لا يبدو كونه التمثيل منظوراً إليه وقد تجرد من أغطيته التي يمكن إغفالها . غير أن هذه الأغطية لا يسعها البتة أن ترتفع كلياً ؛ بل إن شيئاً أكثر شفافية يحل مكانها ببساطة ، وهكذا يتبدى لنا تفهقراً إلى الرواء لا متناهياً . فالتعبير إن هو إلا تمثيل آخر وقد خُمل مشعل الحقيقة : والتمثيل بوصفه كذلك ،

يحوز ثنائية على تعبيره المخصوص ، وتلك هي سلسلة لا متناهية أخرى⁽¹⁰⁾. وقد استخلص " إيكو " النتيجة الآتية من تصورات " بيرس " ، وهي تدعم تصورات التأويلية للنصوص الأدبية . فأكد أن " بيرس " إذ راح بصوغ صورة سيميائية ، يحيل فيها كل تمثيل على تمثيل متوال ، وقد كشف عن واقعته " القروسطية " فهو لم يفلح في تبيان كيف أن علامة يمكن أن تكون موضع إحالة على موضوع . أضف إلى أن علاقة دلالة ملموسة قد تنه في شبكة لا متناهية من العلامات التي تحيل على علامات ، في عالم محدود إلا أنه يفيض إلى ما لا حد له ، بالمظاهر السيميائية الطيفية⁽¹¹⁾.

إن الرواية ، طبقاً لهذا التصور ، تقوم بتمثيل المرجعيات على وفق درجات متعاقبة في إحيائها ، فكلما أنتجت علامة ، أصبحت بدورها حافزاً لإنتاج علامة أخرى ضمن نسق آخر . فالتمثيل لا يتحدد بسطح النص السردي ، إنما يتخطاه إلى إعادة تشكيل متنوعة ، وذات مستويات متعددة ، للعوالم والمرجعيات الثقافية (= الاجتماعية ، الأخلاقية ، الدينية ، السياسية ، الاقتصادية ... إلخ) بما يمكن اعتباره إعادة تشكيل نصية لها ، يتم فيه تجاوز الوقائع والأحداث ، إلى تمثيل دالاتها العامة .

2. 3 عاليج "جبل دولوز" و"فليكس غتاري" العوالم النصية

ضمن تصور شامل للأشكال الثلاثة الكبرى للفكر الإنساني . وهي : الفلسفة والعلم والفن ، فالشكل الأول إنما هو تفكير بالمفاهيم ، والثاني تفكير بالوظائف ، والأخير تفكير بالأحاسيس . وبذلك تظهر ثلاثة أنواع من التفكير ، تتقاطع وتتشابك ، ولكن بدون تركيب ولا تماثل متناه في بينها . فالفلسفة تحقق اتبثاق أحداث مرفقة بمفاهيمها ، والفن يقيم نصياً مرفقة بإحساساتها ، والعلم بين حالات للأشياء مرفقة بوظائفها ،

فيمكن إنشاء نسج غني من الترابطات بين المسطحات . ولكن لشبكة المسطحات الثلاثة هذه نقاطها الذروية ، حيث يصبح الإحساس نفسه إحساساً بمفهوم أو بوظيفة ، والمفهوم مفهوم ووظيفة أو إحساس ، والوظيفة ووظيفة إحساس أو مفهوم . لا يظهر كل عنصر دون أن يتمكن الآخر من القدرة أيضاً على المجيء ، وهو لا يزال بعد غير محدد وغير معروف . كل عنصر مبدع على مسطح يستدعي عناصر أخرى متنافرة يجب إبداعها على المسطحات الأخرى : ذلك هو الفكر باعتباره تكويناً لا تماثلياً . ولكن كيف تتجلى الفروقات بين هذه الأشكال المتقاطعة والمتشابهة والمتوازية في آن دون أن تتداخل في تركيب واحد ؟ إنها تتجلى بنوع علاقتها بالسديم ، فالفلسفة تريد إنقاذ اللامتناهي بإعطائه كثيفاً : فهي ترسم مسطح محايدة ، يحمل إلى اللامتناهي أحداثاً أو مفاهيم تكثيفية بفعل شخصيات مفهومية . أما العلم فطى العكس : إنه يتخلى عن اللامتناهي ليفوز بالمرجع : فهو يرسم مسطحاً من الإحداثيات لكنها غير محددة ، هذا المسطح يحدد كل مرة حالات معينة للأشياء ، وظائف أو قضايا مرجعية ، تحت تأثير ملاحظين فرديين . والفن يريد إحداث متناه بعد إعطاء اللامتناهي : وذلك يرسم مسطح تركيب ، يحمل بدوره نصباً أو إحساسات مركبة ، بفعل صور جمالية⁽¹²⁾.

يلاحظ أن " دولوز و غتاري " يشددان على الإحساس بجوانبه الانفعالية والإدراكية كلما دار الحديث عن الفن ، ومنه الألب ، ولهذا فالسرد التخيلي الإبداعي بالنسبة لها إنما يتشكل من جملة الأحاسيس التي يثيرها المرجع في نفس المبدع ، فهو لا ينقل خبراً ولا ذكرى ، إنما تأثيراتها فيه ، فالمبدع هو مبرز المؤثرات الانفعالية ومخترعها ومبدعها وذلك بإدراجها في علاقة مع المؤثرات الإدراكية ، وهو يشارك المتلقي فيها ، فيصير جزءاً من تركيبها . ففي الرواية ليس المهم آراء الشخصيات وفق نماذجها الاجتماعية وأنماطها ، إنما المهم هو

ما يصطلح عليه بـ " علاقات الطبقى الاختلافي " التي تدخل فيها الآراء ومركبات الأحاسيس التي تعانيتها هذه الشخصيات نفسها أو تدفع للشعور بها ، في صيروراتها وفي رؤاها فـ " الطباق الاختلافي " لا يستخدم لتقريب المحادثات ، الحقيقة أو الوهمية ، وإنما لإبراز الجنون في كل محادثة ، في كل حوار ، حتى ولو كان داخلياً . كل هذا ينبغي أن يستخرجه الروائي من إدراكات وانفعالات وآراء " نماذجه " النفسية الاجتماعية ، التي تعبرُ كلها من خلال المؤثرات الإدراكية والإنفعالية ، والتي ينبغي للشخصية أن تبرزها دون أن تكون لها حياة أخرى . هذا ما يفترض وجود مسطح تركيب واسع ، ليس مخططاً مسبقاً بشكل مجرد ، وإنما يتبنون مع تقدم العمل ، ويفتح ويخلط ، ويفتك ويعود فيركب مركبات غير محدودة أكثر فأكثر وفق تظفل القوى الكونية ولتوضيح أبعاد هذه الفكرة ، يستعين " دولوز وغتاري " بمفهوم " باختين " للخطاب الروائي ، الذي يؤكد ، بدراسته عن " رابليه " و " دوستوفسكي " على تعايش المركبات الطباقية الاختلافية والمتعددة الأصوات مع مسطح تركيب معاري أو معنوي ، وفي الاتجاه نفسه فإن روالياً مثل " دوس باسوس " قد استطاع بلوغ فن لا يصدق من الطباق الاختلافي في المركبات التي يشكلها بين الشخصيات والأحداث والسير الذاتية وعيون الكاميرا ، في الوقت الذي يتوسع فيه مسطح التركيب إلى اللانهائية ليجرّ معه كل شيء في الحياة ، وفي الموت ، والمدينة - الكون . أما " بروسن " فهو أكثر من غيره قد جعل العنصرين يتتابعان تقريباً ، على الرغم من حضور كل منهما في الآخر ، فإن مسطح التركيب يستخلص تدريجياً ، سواء كان في اتجاه الحياة ، أو الموت ، من المركبات الإحساسية التي يقيما عبر الزمن الضائع . إلى أن تظهر داخله مع الزمن المستعاد ، القوة أو بالأحرى قوى الزمن المحض إذ تغدو حسية⁽¹³⁾.

إنّ العوالم النصية ، والحالة هذه ، تشكيل من الأحاسيس الإنفعالية والإدراكية التي يثيرها المرجع عند المبدع .

3- إشكالية النشأة والمرجعيات السوسولوجية

3-1 كان "لوسيان غولدمان" قد نظر إلى الرواية باعتبارها بحثاً عن قيم أصلية في عالم منحط ، وهذه النظرة تستند إلى ما كان "جورج لوكاش" قد قرره في كتابه "نظرية الرواية" من أن الرواية ظهرت لدواعٍ تتصل بانهيار سَلَمِ القيم الذي كان سائداً في المجتمعات القديمة ، والذي عبرت عنه الملحمة حينما كان التواصل بين البطل الملحمي والعالم متماسكاً . وبظهور المجتمعات الحديثة ، وانهار ذلك السَلَمُ ، اضطربت العلاقة بين البطل والعالم ولم يعد البطل مسؤولاً عن العالم الذي انحطت القيم فيه ، والنماذج التي استقى "لوكاش" منها تصوراتهِ ، هي مجموعة من الروايات التي يظهر فيها الأبطال وهم منشطرون بين رؤى ذاتية أصلية ، ومجموعة من التصورات الجماعية المنحطة ، وسعهم للتعبير عن رؤاهم أدى إلى تمزيقهم بين قطبين يتعذر التوفيق بينهما ، كما هو الأمر في "دون كيخوته" و"الأحمر والأسود" و"مدام بوفاري" . وفي هذه الروايات يظهر البطل باحثاً عن قيم أصيلة ، في خضم انحطاط عام . ولهذا ذهب "لوكاش" ، مستعيناً بتصوير "هيجل" إلى اعتبار الرواية ملحمة برجوازية . وكان هيجل قد هجا العلاقات الاجتماعية في البرجوازية الممثلة الحقيقية لعلاقات الإنسان في العصر الحديث ، واعتبر الإنسان الحديث ، وبخاصة البطل ، قد تَخَلَّى عن مسؤوليته الأخلاقية ، كما كان عليه الإنسان القديم الذي عبّر عنه أبطال الملاحم القديمة ، رغم أنه مازال مسكوناً بهاجس البحث عن تلك القيم ، إلا أنه ينتهي بإعلان فشله أو بالموت دون تحقيق أية نتيجة . وهو أمر لم يكن يقبله البطل الملحمي لأنه يعتبر نفسه قيماً على المثل الأخلاقية بكاملها في الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه " لا يقيم الفرد البطولي (= في العصر القديم) فاصلاً بين ذاته وبين الكل الأخلاقي الذي هو جزء

منه، بل يعتبر نفسه أنه يؤلف وهذا الكل وحدة جوهرية . أما نحن (= أبناء العصر الحديث) بالمقابل . وبمقتضى أفكارنا الراهنة ، فإننا نفصل أشخاصنا وغاياتنا واهتماماتنا الشخصية عن الغايات التي ينشدها هذا الكل ؛ فما يغطه الفرد يغطه كـ شخص ولا يعد نفسه مسؤولاً إلا عن أفعاله، لا عن أفعال الكل الجوهري الذي هو جزء منه⁽¹⁴⁾ . وحينما ينتدب بطل في الرواية نفسه للبحث عن قيم جماعية أصيلة ، يجد نفسه في تعارض مع الآخرين الذين لم يعد الأمر بالنسبة لهم له معنى . فالرواية ، بوصفها ملحمة العصر الحديث تتصل بالملحمة وتتفصل في الوقت نفسه عنها ، تتصل بها ، حسب "لوكاش" لأنها نوع تطور عن ذلك السلف العريق ، وتتفصل عنها لأنها أوجدت القطيعة التامة بين بطلها والعالم الذي يعيش فيه ، فبطل الرواية من هذه الناحية نقىض بطل الملحمة .

يتوصل "غولدمان" إلى كشف مظاهر التوازي بين كل بنية الرواية وبنية المجتمع البرجوازي ، منطلقاً من فرضية نقول بأنهما بنيتان متجانستان ، وأن تطورهما سيظل متوازياً⁽¹⁵⁾ فالمجتمع البرجوازي طور الاقتصاد تبادلياً حراً . استبدل بالعلاقات الاجتماعية التقليدية علاقات جديدة ، كما تم استبدال الرواية بالملحمة . وكما يلاحظ فإن "غولدمان" شأنه شأن "لوكاش" و"هيجل" يلحق في هجانيته للقيم التي أفرزها العصر الحديث . إن الرواية تشرح استبدالي للأكراهات التي جعل منها المجتمع البرجوازي أمراً واقعاً وهي قصة بحث عن قيم أصيلة وفق كيفية منحطة في مجتمع منحط ، انحطاطاً يتجلى ، فيما يتعلق بالبطل بشكل رئيسي ، عبر التوسيط وتقليص القيم الأصلية إلى مستوى ضمني واختفائها بوصفها واقعاً جلياً⁽¹⁶⁾ ويبدو لنا الحديث عن التناظر بين بنيتي الرواية والمجتمع ذي العلاقات الاقتصادية الرأسمالية مهماً ، لأنه يقرن نشأة الرواية بنهوض الاقتصاد الحر في أوروبا . وبذلك

فإن " غولدمان " و " لوكاش " ومن ورأيهما " هيجل " يفسرون نشأة الرواية بناء على التجربة التاريخية للغرب ، فتفاعلات العصر الحديث ، وظهور الرأسمالية ، واقتصاد السوق ، أثرت في نشأة الرواية ؛ من جهة في أنها وضعت تحت تصرف الألب مادة جديدة من العلاقات الإنسانية الجديدة ، ومن جهة في لأنها قضت على مظاهر التعبير الملحمي الذي كان يقوم على تصوير التوافق بين البطل والعالم ، واستبدلته بنثر بصور عزلة الفرد وخصوصيته الذاتية ، وهو يكافح في عالم منحط ، لا وجود للمثل العليا فيه إلا بوصفها مآثرات متحذرة من ماضٍ لم يعد له وجود . وبذلك ارتهنت الرواية ، تبعاً لهذا التفسير بالتطورات الداخلية للعلاقات في المجتمعات الغربية . فالشكل الروائي ينسجم مع نمط العلاقات الاقتصادية في تلك المجتمعات .

3-2 في كتاب " الثقافة والإمبريالية " يحلل " إدوارد سعيد " التواطؤ الذي هو نتاج نوع من التفاعل الذي يأخذ على السطح شكلاً متوازياً بين نشأة الإمبراطورية الإستعمارية وتطورها وتوسعها ، ونشأة الرواية الحديثة في الغرب واكتمال خصائصها الفنية ، فالرواية كانت أكثر الأشكال الأدبية الجمالية الذي لم يعجز عن التوسعات الإستعمارية فحسب إنما ارتبطت بها . وأفضل مثال يشار إليه في هذا السياق ، رواية " روبنسن كروزو " لـ " دانيال ديفو " التي اعتبرت النموذج الأولي للرواية الأوروبية الحديثة ، وليس من قبيل المصادفة أن أحداثها تدور حول أوربي يصنع لنفسه إقطاعية على جزيرة غير أوربية نائية⁽¹⁷⁾.

إن تلاحم الرواية والإمبريالية في تمثيل المستعمر والمستعمر ، يأخذ شكلين ؛ ففيما يخص الذات ينتج التمثيل السرد في الرواية الغربية ذاتاً نقيّة وحيوية وخيرة وبذلك يضخ مجموعة من المعاني الأخلاقية على كل الأفعال الخاصة بها ، وهنا يمكن مرة ثانية أن نمثل بشخصية " روبنسن كروزو " على ذلك . وفيما يخص الآخر ينتج التمثيل

السردي " آخر " يشوبه التوتر والالتباس والإنفعال حيناً ، والخمول والكمثر والجهل والتوحش وغياب الفاعلية حيناً آخر . وبذلك يتم إقصاء كل المعاني الأخلاقية عنه ، ولتكن شخصية " فرايدي " في رواية " ديفو " نموذجنا على ذلك ، قبل أن يفلح " كروزو " بتلقيه القيم الدينية والثقافية والأخلاقية ، وبهذا فإن الرواية التي عاصرت نشأة الإمبريالية وتوسعاتها قد أقامت تمايزاً مطلقاً بين الذات الغربية والآخر ، أفضى إلى متوالية من التعارضات والتراتبيات التي منحت حقاً أخلاقياً يقوم بموجبه الطرف الأول باختراق الطرف الثاني بحجة تخلصه من وحشيته ووثنيته وهامشيته ، وهذا التمايز وقر اعتصاماً حول الذات وتحصناً وراء أسوارها المنيعه ، وإقصاءً للآخر وتشويه حالته الإنسانية ، وهو من نتائج ثقافة التمرکز على الذات .

في تحليله لروايات " كبلنغ ، وجين أوستن ، وكوتراد ، وكامو ، وديكنز " توصل " إيوارد سعيد " . وهو يتقصى التوافق في الأهداف بين الرواية والإمبريالية ، إلى ضبط كل المصادرات السرية التي يقوم بها المررد الروائي ، حينما يوضع بوعي أو بدونه تحت تصرف ثقافة ذات منحنى استعماري وتوسعي ، فالرواية لم تنج من الضغوطات المظنة أو المضمرة في إضفاء شرعية على الوجود الإمبريالي في المستعمرات النائية من خلال اختزالها للأفريقي أو الآسيوي أو الأمريكي اللاتيني أو العربي إلى أنموذج للخمول ، فيما صورت تلك الأراضي على أنها خالية ومهجورة وبحاجة إلى من يقوم باستيطانها وإعمارها ، وداخل العوالم التخيلية التي ينجزها السرد ، وتظهر الشخصيات غير الأوروبية إلا على خلفية الأحداث الأساسية ، ولا يمكن اعتبارها محفزات سرديّة يتطور في ضوء وجودها مسار الأحداث ، أما الشخصيات الأوروبية (= تحديدًا الإنجليزية والفرنسية) فهي المهيمنة داخل تلك العوالم ، فوجود " الآخر " لا يظهر إلا بوصفه جزءاً تكميلياً ، لكي يعطي معنى لرسالة الرجل

الأبيض . هذا فضلاً عن سيادة تصور غربي يبرمج كل شيء ضمن منظور يتصل بالثقافة الغربية وقيمها السائدة ، والخلاصة التي يريد إدوارد سعيد " دفعها هي أن ثمة تزامناً حكم الظاهرتين : الرواية والإمبريالية ، وأنهما تبادلتا المنافع ، فالرواية بتوغلها في عوالم نائية وغريبة استجابت لتطلعات المجتمع البرجوازي الذي أفرز تطلعات استعمارية ، وفي الوقت نفسه أدرجت نفسها في سياق ثقافة المجتمع ، واكتسبت شرعيتها كونها نوعاً جديداً يحتاج إلى شرعية أدبية . أما الإمبريالية فقد وجدت فيها أفضل وسيلة تمثيلية لبيان فلسفة التفاضل ، بشكل رمزي وإيحائي وغير مباشر ، بين الأوربي وغيره . وعلى هذا فنهضة الاثنين المترامنة كانت نتاج سلسلة من التواطؤات بين ظواهر وعلاقات اجتماعية باحثة عن عوالم أخرى خارج المجال الأوربي ، ونصوص جديدة تبحث عن مكان في عالم أدبي كان مزحوماً بأشكال التعبير الأدبي .

3-3 يذهب " باختين " إلى أن للرواية ثلاثة جذور أساسية : ملحمة ، وببائي متكلف وخطابي ، وكرنفالي . وأنه تبعاً لطغيان جذر ما واحد من هذه الجذور تمت صياغة ثلاثة خطوط في تطور الرواية الأوربية : الرواية الملحمة ، والرواية الببائية المتكلفة الخطابية ، والرواية الكرنفالية⁽¹⁸⁾ . ويبن " باختين " أن تلك الرواية انتظمت في أسلوبين : الخطي والتصويري . ويمثل الأسلوب الأول الرواية الهيلينية ، كما تجلّت بأفضل أشكالها في آثار " تاتيوس " ، فيما يمثل الثاني ممارسات سردية قادت في العصور القديمة إلى روايتين شهيرتين هما " سايتريكون " لـ " بترونيوس " و " الجحش الذهبي " لـ " أبوليوس " . ولقد مرّ كل من هذين الأسلوبين بتحويلات عديدة يمكن أن نشهد مسنها أمثلة متساوية في المراحل جميعها ، وعلى سبيل المثال : فإن الرومانس في العصور الوسطى ، والرواية الباروكية ، والرواية

العاطفية تنتسب جميعاً إلى الأسلوب الأول ، أما الحكاية الشعرية الهزلية القصيرة ، والرواية الشطارية، والرواية الهزلية ، فإنها تنتسب إلى الأسلوب الثاني⁽¹⁹⁾. وفيما يهمل "باختين" الخطين الأولين من خطوط الرواية إلى حد كبير ، فلا يستأثران باهتمامه إلا على نحو عابر ، فإنه يركز اهتمامه على الرواية الكرنفالية التي اعتبرها المرجعية التي تطورت عنها رواية دوستويفسكي متعددة الأصوات . وأظهر أمثلتها بالنسبة له هي : الحوارات المسرحية ، والهجاليات المنيبية . وقد لاحظ "تودوروف" أن الرواية عند "باختين" هي : التجسيد الأعلى للعبة التداخل النصي ، وهي النوع الذي يعطي تنوع الملفوظات حيزاً واسعاً للعمل ، لكن تنوع الملفوظات والتداخل النصي هما أمران غير زمنيّين يمكن إرجاعهما إلى أية مرحلة من مراحل التاريخ ؛ ومن ثمّ كيف يمكن التوفيق بين حضورهما الكلي والطبيعة التاريخية بالضرورة للنوع؟. وهذا التناقض ، كما يرى "تودوروف" يحل إذا عرفنا أن "باختين" يعنى بمظهر واحد من مظاهر الرواية ، ويهمل التيار الأكثر بروزاً ، إنه يركز اهتمامه على : زينوفون ، ومينيبس ، وبترونيوس ، وأبوليوس ، ويهمل ، فيلدنج ، وبليزك ، وتولستوي⁽²⁰⁾. على هذا فإن "باختين" يشتغل على التيار الأول ليعطي شرعية تاريخية للحوارية التي تجسدت في آثار "دوستويفسكي".

لاحظ "باختين" أن الألب الكرنفالي قد أنتج أدب الفكاهة والسخرية والضحك . وأن ذلك الأدب قد اتصف بمجموعة من الخصائص، وهي : موقفه الجديد من الواقع ، وأنه لا يتكئ على الموروث ولا يفسر نفسه بنفسه ، إنما يقوم بصورة واعية على الخبرة الحسية ، وأخيراً فإنه يقوم على التنوع الأسلوبي المتعدد الذي يرفض الوحدة الأسلوبية في الملحمة والكتابة البيانية المنمقة والخطابية، وفي الشعر الغنائي ، فهو يمزج بين السامي والوضيع ، والجاد والمضحك ،

ويخلص إلى أن هذا الألب ، بخصائصه المشار إليه جهز الرواية الأوروبية بمادة غزيرة ، وأساليب متنوعة ، وخاصة ما تجلى من خلال " الحوارات السقراطية " و "الهجاليات المينيبيية" (21).

4. خاتمة.

انبتقت الرواية كظاهرة ثقافية - نصية من خضم التفاعلات بين الأنواع والمرجعيات والنصوص . وأية معالجة نقدية - تحليلية لهذه الظاهرة ، ينبغي عليها أن تراعي هذه العناصر المكونة التي أخذت أشكالاً عدة ، فتجلت في الأنساق السرديّة ، والعوالم النصية ، وسيرة النوع الروائي نفسه . والواقع فإن مخاض الرواية صعب ومعقد وطويل ، ومن الخطأ الاختصار على تفسير واحد لكل ما يتصل بها من ناحية النوع والوظيفة والبناء . ومن المؤكد إنها نشأت إثر أقول أنواع أدبية وعوالم ومرجعيات وأساليب ، وبزوغ غيرها . إذ هي ظهرت من خضم التفككات التي غزت العالم التقليدي برؤاه ومواقفه وتفسيراته الأحادية ، وبذلك أخلت عالماً محلّ عالم آخر ، أخلت عالماً نسبياً ، له منظورات مغايرة ، وتفسيرات مختلفة . وربما هذا الأمر هو الذي يفسر قدرة الرواية على تجديد ذاتها تبعاً لتجدد العوالم التي تقوم بتمثيلها من ناحية الأساليب والأبنية والدلالة . وهو أمر يجعلها نوعاً حياً قادراً على تبادل الاستشغالات اللاهائية مع المغذيات والمؤثرات والموجهات . فعوالمها الخارجية والنصية تتحاور دائماً ، بما يضع الرواية باستمرار في خضم التغيرات التي لا تعرف الجمود والتوقف .

الهوامش

- (1) رينيه ويلوك ، أوستن واين ، نظرية الألب : ترجمة معي القين صبحي (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1997) ص 247 .
- (2) رينيه ويلوك ، مفاهيم نقدية ، ترجمة محمد عصفور (لبنان ، عالم المعرفة ، 1987) ص 376 .
- (3) ترفستون تسودوروف ، الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (الدار البيضاء ، توبقال ، 1986) ص 86 .
- (4) جيسرر جنيت ، منزل لجامع النص ، ترجمة صديقرحمن أيوب (الدار البيضاء ، توبقال ، 1986) ص 92 .
- (5) أليستر فاوار ، حياة وموت الأشكال الأدبية ، ترجمة شكر حسن راضي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ج 2 لسنة 1998) ص 4 .
- (6) م.ن. ص 11 و 12 .
- (7) روبرت فوسلوس ، صيغ التمثيل ، ضمن كتاب " نظرية الأجناس الأدبية " كارل فكتور وآخرون ، ترجمة عبدالحقير شبيب (جدة ، النادي الأدبي الثقافي ، 1994) ص 97 ، 99 مع ملاحظة أننا سبق وأدرجنا هذه الفقرة في سياق بحث لنا بعنوان " التلقي والجماليات الثقافية : المرد أمولجا ونشر في " علامات " ج 34 لسنة 1999 ولكونها تكشف جانباً من موضوع هذا البحث ، فقد تمت الإفادة منها ثانية في سياق فصولية الأنواع الأدبية
- (8) وولف بيتر ستيميل ، المظاهر الأجناسية للتلقي ، م.ن. ص 120 وما بعدها .
- (9) لسيروتو إيكسو ، الفارء في الحكاية ، ترجمة أنطوان أبو زيد (بيروت ، المركز الثقافي العربي ، 1996) ص 32 .
- (10) م.ن. ص 45 .
- (11) م.ن. ص 53 .
- (12) جيل دولوز ، فيليكس غتاري ، ما هي الفلسفة ، ترجمة مطاع صفدي وآخرون (بيروت ، مركز الإنماء القومي والمركز العربي ، 1997) ص 206 ، 205 ، 284 .
- (13) م.ن. ص 184 ، 186 .
- (14) هيلز ، فكرة الجمال ، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت ، دار الطليعة ، 1981) ص 144 .
- (15) لوسيان غوانيمان ، مقدمات في سوسولوجية الرواية ، ترجمة بدر الدين عروكي (الطائفة ، دار الحوار ، 1993) ص 14 .

- (16) م.ن. من 21 .
- (17) إدوارد سعيد ، الثقافة والإمبريالية ، ترجمة كمال أبو ديب (بيروت، دار الآداب ، 1997) ص 58.
- (18) باخطين ، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي ، ترجمة جميل تصوف التكريتي ، (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986) ص 158 .
- (19) ترفستان سودوروف ، باخطين . المبدأ الحوارى ، ترجمة فخري صالح (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1996) ص 175 - 176 .
- (20) م.ن. من 194
- (21) قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي ص 156 - 158



1 - لسانيات النص

إن اللسانياتية بطرحها إشكالية العلاقة بين المشار والمشار إليه، أو بين الدال والمحلول، في علاقات اعتبارية، لم تكتف بالاشارة إلى العلاقة بين الأسماء والمسميات، أو بين الأشياء والكلمات، وبالتالي بين الصور والمفاهيم. وإنما تحاول اشراك الوعي الابداعي في تحمل هذه العلاقة، لاسيما وأن صلة النص الابداعي بالعالم الخارجي هي في الأصل ذات ارتباط بمشكلة الصلة بين اللغة والعالم.

غير أنه يبدو، أن الدراسات اللغوية الحديثة لم تتجاوز التقسيم اللغوي الذي أثاره دو سوسير لغة / كلام على اعتبار أن التمييز الأساسي الذي يقيمه بنفسه هو تمييز بين " اللغة بوصفها نظاماً إشارياً " و " اللغة بوصفها وسيلة اتصال ". وبذلك لم تنهض جل الدراسات التي تلت جهود سوسير إلا على ثنائيات مشابهة كالتمييز بين الوظيفة النقلية للغة، والوظيفة التفاعلية، والدالية، والتواصلية...

غير أن نظرية النحو التوليدي التي انغرد بها شومسكي استطاعت أن تصق البحث اللغوي وذلك من خلال تأثره بفلسفة الظاهر والباطن بحيث توصل إلى فرق جوهري بين " ما سماه القدرة اللغوية competence و " الأداء اللغوي " performance لدى الانسان. الأداء هو طريقة كتابة جملة بسيطة أو مركبة، على مستوى الحديث الجاري... أما المقصود بالقدرة فهو أنه مادام الأداء يتضمن قواعد لم يتلقها الانسان من قبل، يمكن افتراض أن الانسان يمتلك بفطرته عدة قواعد صورية

أولية يثيرها من كمونها ما اكتسبه وتطعمه من قواعد النحو وتركيب الجمل الصحيحة⁽¹⁾، فالكسب القدرة اللغوية هو نتاج نظام ما قبلي وهنا تخرج اللغة عن حيزها المكتسب لتدخل حيز الابداع. ونحن لا نريد أن نعرض للنظرية التوليدية لما تمتلكه من إمكانات تحليلية لمستويات القول من أصغر وحدة (مفردة) إلى أكبر وحدة (الخطاب) ولكننا نشير فقط إلى أن التطور الحاصل الذي شهدته اللسانيات المعاصرة، يبقى لهذه النظرية فيه باع كبير بخاصة في أثناء تركيزها على القدرة اللغوية الكامنة في الانتاج اللغوي، والفهم، والتلقي، والتأويل. وفي هذا الشأن فإن الحدس اللغوي " يؤدي في منظور شومسكي دوراً كشفياً. فهو إما أن يكشف عن الالتباس في بعض الجمل، وأما أن يبين التعادل القائم بينهما"⁽²⁾ ومن ثم فإن اللغة لا تغتدي مجرد حامل لمجموع الجمل والمفردات المولدة وإنما تصير محصول تفاعل لغوي في إطار نظام لسانياتي يستمد إجراءاته من مبادئ جمّة تستمد معطياتها النظرية من طبيعة اللغة ذاتها.

وعلى الرغم من كون النظرية التوليدية لم تكن مجرد تسميات أو إطارات غير مؤسسة إلا أنها تظل تمثل إجراء نقدياً يحمل الفرضيات منهجية وعلمية متقدمة تدعو إلى مزيد من التأمل العميق، والفحص الدقيق.

وبذلك فإن مصدر السؤال يظل قائماً أمام راهن الحداثة من حيث كونها سؤال الالتباس والفهم، ومحض افتراضات تظل دائماً عرضة للتساؤل والنقد. غير أن ذلك لا يعني أن اللسانيات أخفقت أو أفلحت في تحليل الخطاب بل هي تشكل جانباً نظرياً هاماً، ومشروعاً نقدياً قابلاً للتجريب مفتوحاً على القراءة والتعدد.

لقد اجتهد الوعي الانساني - منذ أن استكشف اللغة بما هي

وسيط لإدراك العالم الخارجي - في فهم هذه الظاهرة. وإذا كانت جهود اللسانياتيين الغربيين قد ألحت على فكرة التقابل الثنائي: دال/مدلول، لغة / كلام.... إلى غيرها من الثنائيات، فإن الوعي العربي كان له المسبق في بحث هذه الثنائيات التي تعبر عن مستوى فكري ومنهجي، ورؤية معرفية تأملية وكشفية تتجاوز ظاهر الثنائية إلى مستوى عميق من الوعي التفكيرية.

وإذا كانت طبيعة هذه الرؤية قد تسحبت إلى غيرها ، فإن ذلك لا يعني أنها لا تختلف في جوهر تصورها عن جدل الثنائيات التي توحي بتعددية المعنى .. وإحالاته إلى أبعاد رمزية يكون للملتقى فيه جانب من الفهم والتأويل والتحليل . وقد أوضح ابن عربي .. هذه العلاقة من خلال تمييزه بين المضمون الأول الذي هو النص من حيث دلالاته الوضعية ، والمضمون الثاني الذي هو النص من حيث دلالاته الرمزية .

ويسمى وجه الرسالة الأول (العبارة) في حين يسمى وجه الرسالة الثاني " الإشارة " ⁽³⁾.

ولم تقتصر الجهود النظرية لدى المتصوفة على النصوص القرآنية وإنما امتدت لتشمل فنون القول الشعري لما فيه من ثراء معنوي وإيحائي يتطلب تصوراً خاصاً لحل شفراته وفهمها واستكشاف تعددها الدلالي، وما تحتمله من تنوع كلام. ولم تغف تلك الجهود عند هذا الحد، ويتعلق الأمر بالدلالة المبتكرة للألفاظ التي تنتهي إليها ابن عربي الذي " يقترح للمفردة معنى جديداً لا يدخل ضمن دلالاتها الإيحائية، وبذلك فهو يبدن ثورة فعلية خطيرة في مجال اللغة والبلاغة " ⁽³⁾ وهكذا تصبح الرسالة أو الملفوظ يوحى بأكثر من دلالة واحدة ويمكن التمثيل لذلك:



ولعل ذلك ما أفادت به الدراسات النقدية الحديثة التي جاء بها بارت في فهمه للنص على أنه كائن يحيا بوفرة الكتابات. وما أكد عليه ابن عربي قبله من أن اللغة فيض من الاستعارات والمجازات اللامتناهية، وبإمكاننا إعادة تسمية الأشياء بغير أسمائها لأن الأمر متعلق بالتواصل الذي لا يقوم بثبات الدلالة الواحدة للمفردة، وإنما يجعلها تتغير باستمرار.

وهكذا، فإن التحليل اللغوي المعاصر بدوره، لا يكتفي بدلالة المطابقة وهو الأمر الذي أفضى إلى التسليم بوجود مستويين للنص هما مستوى التعبير (الدوال) ومستوى المحتوى (أو المدلولات) وتلاحم هذين المستويين هو ما يؤلف الإشارة أو مجموعة الاشارات. ومع ذلك، فإن الرسالة التي تتألف طبقاً لهذا الشكل الأولي، يمكن - إذا ما فككت أو وسعت - أن تصور هي نفسها مستوى تعبيرياً جديداً لرسالة ثانية، تكون امتداداً لها، أي بوجيز القول، تصور "إشارة" الرسالة الأولى "دالاً" للرسالة الثانية⁽⁵⁾. ولا تختلف هذه الرؤية عن تصور ابن عربي

لا شك في أن أي معرفة نقدية تستدعي استقصاء ممارسة محتوى البنى النصية في ترابطها الداخلي الكلي لصنع الخطاب، ولقد كان النقد ولا يزال يسعى لأن يحقق بصمته في هذا المجال، لدرجة أن أي دراسة نقدية - هي الآن - تنكب على الروابط التي تجمع الدال بالمدلول فيما يشكله الدليل اللساني، حتى أصبح هذا التوجه مثار اهتمام جميع الدراسات النقدية المعاصرة.

ومما لا ريب فيه أن وحدة جوهر الدليل اللساني يشكل انعطافاً جديداً في ميدان النقد الحديث، حين تحول النص إلى نظام خاص، له استقلالته، ودلالته، على الرغم مما يحتويه من مضمون واحد، إلا أن صيغه المعبرة عنه بطرقه المختلفة تجعله متميز الخصائص والاشارات يكون من شأنها أن تنتقل بالنص من سلطة "المعيار" إلى سلطة "القيمة"

في ذات النص، بحيث صار يمتلك سلطته بنفسه بما تحويه قابلية التمعن " la signifiante " في نسيجها الدلالي المحكم.

غير أن هذا الانعطاف وإن شكل مساراً جديداً، وأحدث القطيعة مع مختلف الممارسات النقدية التقليدية، فإنه لم يخل من بعض التساؤلات والتناقضات التي فتحت فوهات على النص والعالم، والمعنى والمرجع، والواقع والأنا، والدلالة والتصور.

وهكذا فقد حاول النقد الجديد الاستفادة من المنهج اللسانياتي الذي يبحث في التطابق بين الذهن والعالم دون الاكتفاء " بمعاينة خارجية للعلاقة القائمة بين واقع موضوعي، وسلوك انساني ⁽⁶⁾ غير أن هذا لا يعبر إلا عن التجليات في مظهرها الخارجي، التي تتصورها الذهنية. ومن أجل ذلك دعا بنفسه إلى الابتعاد عن كل ما هو ظاهري وعرضي، والبحث في التجليات الباطنية التي تكشف عن جوهر العالق بين الأشياء والمسميات، أو بين الدوال والمدلولات بوصفها علاقات ضرورية. ومثل هذا الموقف لا يعطل اعتباطية الدلول التي يقول بها سوسير ⁽⁷⁾ كونها لا تحمل أي رابط طبيعي في الواقع. ولكنه يؤكد اعتباطية العلاقة بين العلامة والمرجع على عكس العلاقة بين الدال والمدلول التي تبقى معقدة في نظره وبالمقابل نجد الأسمنيين الأسلوبيين لا يحتفلون برأي بنفسه إذ " يعتبرون أن تعددية المعاني (المدلولات) في علامة واحدة ذات وجه دالي واحد، وهي في أساس الخلق الأدبي، والشعري منه خاصة، والصور البيانية ناتجة عن عملية تحرر الدال من مدلول محدد واحد ⁽⁷⁾ وبذلك يصبح للنص علامة تتجاوز الدلالة فيها، المفردة، ويصير الأدب لغة، أو نظاماً لغوياً، يحتضن تعدداً دلالياً لامتناهياً.

وهكذا فقد أحدث المنعطف اللسانياتي تحولاً نقدياً، تمثل بالخصوص في تصور جمالية النص عبارة عن حمولة معرفية تتجدد

باستمرار وتكون مصدراً لاستيعاب معانٍ ودلالات متعددة. وقد اختزل بارت R. Barthes هذا التحول في قوله " ليس الأدب إلا لغة أي أنه نظام من الاشارات : ليست كينونته في محتواه، ولكنه في هذا النظام ⁽⁸⁾ الذي يحيل النص إلى ذاته أي إلى سياقه اللغوي الذي يشكل شبكة علاقاته الداخلية وأنظمته الإشارية ، التي تدخل في صميم بنيته التحتية بوصفها عناصر نصية، وبذلك " يرتبط النص من حيث هو لغة مع اللسانيات بعلاقة تصير فيها اللسانيات نفسها لغة دراسة نتحدث بها عن النص كلغة أولى، ولكن هذه العلاقة لا تجعل من نظام النص نظاماً مطابقاً لنظام اللسانياتية لأن طبيعة العلاقة بينهما تقوم على المجاورة والتشابه لا على التكمص والمطابقة ⁽⁹⁾ ومن شأن هذه العلاقة التوجه، أو السعي إلى اكتشاف المعنى الباطني أو المعنى الرمزي للغة الذي يتماهى مع الرموز التعبيرية في دلالاتها الإيحائية من حيث أن النص الأنبي مؤسس من علاقات غائبة وأخرى حضورية . فكما يرى تودوروف " فإن العلاقات الغائبة علاقات معنى وترميز . فهذا الدال " يدل " على ذلك المدلول وهذا الحدث يستدعي حدثاً آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما. وذلك الفصل بصور نفسية ما. أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء ⁽¹⁰⁾. يعني أن هناك علاقات دلالية ترتبط بالعلامة المادية أو [الدال]، وأخرى علاقات دلالية ترتبط بالعلامة اللامادية [المدلول].

وحتى لا تنصرف الرؤية إلى حدود التقابل والتمايز بين المعالي الحقيقية، والمعاني المتضمنة أو المشتقة، يستلهم تودوروف التفصيل الدلالي داخل المنظومة النصية ، ليميز بين " صيرورة الدلالية (حيث يستدعي الدال المدلول) وصيرورة الترميز حيث يرمز مدلول أول إلى مدلول ثان . إن الدلالة موجودة في المفردات (في جداول الكلمات) أما الترميز فيعمل في الملفوظ داخل التركيب ⁽¹¹⁾ ليتحول السؤال النقدي إلى البحث عن كيفية تشكل النص : كيف ركّب ؟ وليس مما ركّب ؟

دون أن يسأل عن اختبارات المعنى التي تركز بالأساس على العلاقات القائمة بين عناصر الجمل في قواعدها الشكلية التي أوجدتها، على الطريقة التي تسمح بخلق انسجام بين عناصر الكلمة في أركانها الإسمية، القطعية، الحرفية ، في تكاملها الوظيفي المؤدي إلى المعنى المراد .

وعلى هذا فإن اللسانيات لا تبحث في مطلق النص من حيث ماهية المعنى أو لاسموديته ، وإنما تبحث في بناء التركيبية. وأن جوهر النص هو في نظام هذه البنيات . ومن ثم كان سؤال المقاربة النقدية ليس سؤالاً عن المعنى وإنما عن كيفية إضاعته والاستدلال عليه وفق علاقة متباعدة لتحديد المعنى السياقي الذي يؤدي وظيفة الكلمة في مدلولها الاتساعي . وقد تمثلت الدراسات اللسانية في السياق اللغوي، وتموضعت ضمنه بوصفه **سياقاً متماثلاً** "homogene" مع النص المقروء وصار البحث في معرفة النص لا يفصل عن سياق اللغة التي تموضع فيها. غير أنها لغة باحثة ومستقصية ومتسائلة من خلال إدراكها لنسيج العلاقات بين اللفظ وسياقه اللغوي بغية استخراج محتواه الدلالي أو ما يطلق عليه في الدراسات الأكاديمية بالمعنى اليماني^(١) الذي يحمله باطن اللفظ.

لم تعد اللغة مجرد أداة للتوصيل في: **الارسانية** ————— الخطاب ————— التفكي. ولم تنحصر غايتها في هذا المبدأ، بل تجاوزته إلى غاية أسمى هي إعادة الخلق والتشكيل. وقد أسهمت النظرية التوليدية في تطور الدراسات النقدية وتطور مفهوم الخطاب بتحرر مضمونه من الإخبارية والتقريرية. ولم تعد اللغة فيه مجرد أداة وإنما صارت بحثاً معرفياً تتقاطع فيه أنظمة - دلالات - محدودة وأنظمة - مدلولات - لاسمودة من خلال تعدد مستويات النص وأنظمته الإشارية.

إن السيمالية بوصفها ميداناً تخاطبياً مجرداً ، لم تستكشف قواعد التحكم التي أرستها التوليدية للتحويلية ونطي بذلك القدرة الكامنة " competence " والانتجاز اللفظي " performance " كما صاغها شومسكي الذي يقول : " إن امتلاك لغة معينة يعني القدرة على استيعابها وإنتاج إشارة تحمل التفسير الدلالي الذي نريده " (12) وثمة عوامل لا لغوية تتحكم بهذا الامتلاك. وهذا يعني أن اللسانياتية تحول الواقع لا يفصله عن مسمياته، وإنما بجطه " متصوراً ذهنياً تستدعيه اللغة ليكون دليلاً على ما تتضمنه، دون أن يكون بينها وبين الشيء في ذاته أي رابط من المسميات (13).

والواقع أن قراءة النص من منظور لسانياتي من خلال مكوناته الدلالية والتركيبية أو ما يصطلح على تسميتها بالقراءة التوليدية التحويلية هي بمثابة مقاربة للمنتوج المعطى في النص بتحويله إلى منتج آخر محتمل على اعتبار " أن قراءة النص بهذا المفهوم هي قراءة للواقع أيضاً ولكن بطريقة تحويلية يصير الواقع معها لغة تجعل القارئ يحس على أنه أثر يبحث عنه من خلال متغيرات لا تنتهي تنتجها قوانين محدودة وثابتة (14) وحيث كان المعنى اللسانياتي جاداً ومستقصياً، فقد أنتج تصورات من خلال محاولته إدراك المازق اللغوي داخل الخطاب الأنبي، إلا أن محاولته هذه ركزت على مبادئ النص، أو متحكماته اللغوية [اللفظية - التركيبية - الدلالية] دون اكتناه متعمق لبناء الباطنية ودلالاته المتعددة والمحتسمة وفي ذلك يرى تودوروف أن "المقاربة اللسانياتية تشكو من نقصين: فهي تكتفي من جهة بالدلالة " وحدها بالمعنى الحصري للكلمة، تاركة جانباً قضايا الإيحاء والاستعمال اللغوي للغة واعتماد الاستعارة، وهي من جهة أخرى لا تتجاوز حدود الجملة أبداً. والجملة عندهم هي الوحدة اللسانياتية

الأساسية⁽¹⁵⁾، إلا أن ذلك لا ينقص من إرادة اللسانيات النصية أو الأدبية في رد النص إلى سياقه اللغوي أو علة ذاته للكشف عن مكوناته، والمرتبطة أساساً بالقدرة على امتلاك اللغة واستيعابها، وإنتاج محصول رمزي لتفسيرها ومرتبطة أيضاً بحركية تعبيرية تتجاوز هذه اللغة وتستلهم قدرتها من التجاذب الدلالي بين مختلف مستويات النص.

وقد أشارت اللسانيات المعاصرة إلى أن الانسجام في النصوص ليس معطى قديماً، ولكن القراءة هي التي تثير فيه انسجامه. فالمنطق اللسانياتي في سعيه إلى العثور عن انسجام النصوص، يركز على استجابة القراء وتأويلاتهم بما تنفرد به النصوص من معطيات بإمكان القارئ أن يعد تركيبها ذلك أن " محلل الخطاب لا يهدف إلى وضع قواعد صارمة وإنما إلى تتبع مظهر خطابي معين للوقوف على درجة تكراره، من أجل صياغة إطراده، بمعنى أن هدفه هو الوصول إلى إطرادات وليس إلى قواعد معيارية⁽¹⁶⁾، فليس الغرض من اللسانيات النصية هو التعرف إلى مدى قابلية هذا المنهج للمقاربة النقدية أو عدمه، وإنما الغرض هو النظر إلى هذا المنهج في ضوء الممارسات التطبيقية التي تتعامل مع الوحدات اللغوية ضمن ما تنتج من دلالات ضمن سياق لغوي معين.

إن الإشكالية التي سعينا إلى الخوض فيها مازالت تدخل ضمن مبحث نقدي شامل يرتبط بالنص، والدلالة، والتواصل، والتلقي وتبقى مثل هذه الطروح النظرية والمعطيات المعرفية تقدم نفسها بوصفها مشروعاً لقراءة أو لمقاربة نقدية لها نظامها الذي تتسمج معه، وتحاول من خلاله معرفة جوهرية بالنص. فهل استطاع النقد العربي الحديث استبطان المدلول الغائب الذي لا ينأى دون مطاردة الوعي النقدي لمؤالات تتوغل في البنى والأشكال وتستخلص بعدها النظري الذي بإمكانه مواكبة فاعلية النص؟

الهوامش

- 1 - ينظر: محمود لمهي، ريدان: في فلسفة اللغة، دار النهضة، 1985، ص 142، 143.
- 2 - منذر العياشي، النظرية التوليدية ومناهج البحث عند شومسكي (مقال) الفكر العربي المعاصر، ع 48/ 1986، ص 34.
- 3 - ينظر: سعيد الفامي: ألقعة النص، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1911، ص 89.
- 4 - ينظر: المرجع السابق، ص 92.
- 5 - ينظر: اللغة والخطاب الأدبي، مجموعة من الباحثين، تر: سعيد الفامي، ص 55.
- 6 - اميل بنحست، طبيعة الدليل اللساني، تر: سعيد بن كراد، الفكر العربي المعاصر، ع 5/ 89/ ص 119.
- (*) - إسقيات سوسير هي أول محاولة للتأسيس منهج نظري يقوم بالأساس على الشكليات النصية لغة/ كلام، علامة/ مرجع، دال/ منقول، ويرى أن مادة الألسنية هي العلامة أو الدليل، وليس المرجع الذي يشير إليه، ويرى أيضا أن العلامة 2 تربط بين اسم وشيء، بل هي لتسهيل صورة سمعية أو صوتية [الدال] وصورة لأغنية أو مفهوم [المنقول]، وقد أسقط النظام الألسني على مختلف النظم الهيكلية. وفي حقل النقد الأدبي الحديث ينظر إلى النص كنظام مرجعه في شكله [التركيب، المفردات، الصور، الإيحاءات...] وعلاقتها.
- 7 - جورج فورمان، بحثا عن وجهي سوسير الفكر العربي المعاصر، ع 30 - 31 سنة 1984، ص 124.
- 8 - ينظر: منذر العياشي الخطاب الأدبي ولسانيات النص مجلة المعرفة، ع 200 - 201/ سنة 1987، ص 13.
- 9 - ينظر: المرجع نفسه، ص 9.
- 10 - تزيافيل لونوروف: الشعرية، تر: شكري الميهووت، ورجاء بن سلامة، دار طویلل - المغرب 1987، ط 1، ص 31.
- 11 - لونوروف: الشعرية، ص 33.
- (*) - لعل ابن جني هو أول من أثار التفرقة بين التصريح بالتلف وإيمانه، وذلك في باب الرد على من ادعى على العرب ضللتها بالتلف وإغفلها المعاني والذي اعتبره من أشرف أصول العربية مستشهدا في ذلك بأبيات متفكرا عنها المعنى الخارجي كما جاء في قوله: ... (أطراف الأمانيات) وحيا لحيا ورمزا حلوا، ألا ترى أنه يريد بأطرافها إلى ما يتطأه المصون... أو 220 شخصان.
- 12 - ينظر: فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث، ص 50.
- 13 - د. منذر العياشي: الخطاب الأدبي ولسانيات النص، ص 25.
- 14 - المرجع نفسه، ص 21.
- 15 - لونوروف: الشعرية، ص 33.
- 16 - محمد خطابي: إسقيات النص مدخل إلى التهجيم الخطابي، المركز الثقافي العربي، 1991، ص 49.



تدخل هذه الدراسة في إطار علم
اجتماع الألب ، ويصل الناقد من
خلالها على إظهار العلاقة بين
الفعالية الشعرية والعلاقات
الموضوعية للحياة الاجتماعية ،

مستنداً في ذلك إلى منهج البنيوية التكوينية (Le structuralisme
génétique) في دراسة الألب كما حدّده (لوسيان غولدمان) (L. Goldman)
وأتباعه . وهذا المنهج يقارب بين بنية العمل الأدبي باعتبارها نظاماً
من العلاقات المترابطة له أسسه وله قوانينه وبنية الواقع الاجتماعي
بغناه واتساعه وعلاقاته . والهدف من ذلك أبرز ما يكمن في " العنور
على الطريقة التي من خلالها عبر الواقع التاريخي والاجتماعي عن
نفسه عبر الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الأدبي أو الفني ⁽¹⁾،
كما يقول (غولدمان) نفسه . فالفعالية الأدبية قائمة في واقع اجتماعي ،
وهي جزء فعال في هذا الواقع . وكما أن الواقع يحدّد طبيعة الفعالية
الأدبية ومستواها ، كذلك فإن هذه الفعالية تعبر عن هذا الواقع وتسهم
في إعادة صياغته من جديد . وقد لغت الناقد (بنيس) إلى هذه القضية
عندما أشار إلى أن " كل قراءة علمية ، بنيوية تكوينية ، للنص الأدبي
يجب أن تتم من داخل المجتمع ، مادام الفكر والإبداع جزءاً من الحياة
الاجتماعية ، ومادامت للنص الأدبي وظيفة اجتماعية ، إذ هو جواب فرد
ينتمي بالضرورة لفئة اجتماعية محدّدة تاريخياً ، يهدف إلى تغيير
وضعية معطاة في اتجاه يلبي طموحاته التي تتلقى مع طموحات الفئة
الاجتماعية التي ينتمي إليها ⁽²⁾ . ونلاحظ أن (بنيس) هنا يقرن بين
العلمية والبنيوية التكوينية على أساس أن البنيوية تعمل على تحليل
النص الأدبي واكتشاف علاقاته وقوانينه الداخلية ، ثم تأتي التكوينية

لتؤكد علمية البنيوية من خلال العلاقة الجدلية بين النص الأدبي ومكوناته الأخرى الخارجية المتمثلة بمختلف جوانب الحياة الاجتماعية وتفاعلاتها .

وعلى الرغم من أن هذه الدراسة كلها تقوم على مثل هذه العلاقة ، فإننا نكاد نعدم حضوراً لفكر التسمياتيين والبنيويين الكبار فيها ، خلال إشارات باهتة ونادرة إلى (سوسير) ، (جاكوبسون) ، (هيلمسليف) ، (بارت) ، (كريستولا) ، (جان كوهين) ، (تودوروف) ... وهذه لا تشكل مرتكزاً يمكن الإستناد إليه في تحديد معالمها . ذلك أن فكر (غولدمان) النظري ، ومع فكر المدرسة الاجتماعية الجدلية يطغى في هذه الدراسة بشكل يكاد معه المستوى التطبيقي يغيب في لجة التنظير ومراقبة الهوية التطبيقية للشعراء ورصد المجال الثقافي الذي شكل إطاراً لحركاتهم الشعرية ، فضلاً عن رصده الشروط التاريخية التي تنامت فيها حركة الشعر المعاصر في المغرب ، وأثر هذه الشروط في تنمية هذه الحركة وبلورتها وتحديد طبيعة الفعالية الشعرية وقوانينها المختلفة . وإذا كنا نجد إلحاحاً على قضايها تخص عملية التحليل النصي ومفاتيح هذا التحليل وطرائقه في كشف الوحدات التي يتكون منها النص وفقاً للبنيوية التكوينية ، غير أن هذا الإلحاح لا يستند إلى نصوص شعرية شكلت مدار بحث عميق وفعال ، وإنما جاءت معظم نتائجها مبنية على أساس ملاحظة هذه النصوص دون التوغل في علاقاتها . على الرغم من أن النتائج التي توصل إليها تُشعر أحياناً بخصوصية عمله النقدي وجدواه ، غير أن مثل هذه الخصوصية سرعان ما تضعف أمام التفتيت الهائل لبنى النصوص ووحداتها التركيبية والدلالية بحثاً عن فعالياتها وقوانينها المختلفة ، دون ربط هذه الفعاليات بعضها ببعض . فالناقد الذي رفض منذ البداية النظر إلى النص الشعري على أساس أنه عالم ذري مغلق على نفسه ، مؤكداً جدلية العلاقة بينه وبين طبيعته

الاجتماعية⁽³⁾، نجد أن مثل هذه العلاقة تظهر فقط على مستوى "ذرات النص"، أي على مستوى وحدة لغوية فيه أو على مستوى وظيفة بين وحدتين أو سطر شعري أو مقطع يظهر فعالية معينة يرغب الناقد في إظهارها، ولا تظهر على مستوى النص ككل، بوصفه بنية كلية تتعلق عناصرها وتتفاعل مما يضعف الفعالية التحليلية ويجعل من بنية النص ركائماً هائلاً من البنى المفككة يصعب حصرها. وهذا ما تكشف عنه كثرة العناوين التي تريد على مئة وخمسين عنواناً بين رئيسي وفرعي موزعة في حوالي ثلثي الدراسة، مما يجعل من ملاحقة طرائق التحليل ونتائجها أمراً صعباً.

نحاول أن نتابع الناقد في تحليله البنية الداخلية للشعر المعاصر في المغرب من خلال تناوله البنيتين السطحية والعميقة، وفي كشفه عن القوانين التي تحكم هاتين البنيتين. وكان (بنيس) أشار إلى أن استخدامه لمصطلحي البنية السطحية والبنية العميقة قد جاء بعيداً عن مفهوم (شومسكي) (N. Chomsky) لهما، وأن مرام بحثه "بيان معنى النحو التحويلي من حيث تحديد المصطلحين ووظيفتهما المنهجية في الكشف عن قوانين بنية اللغة"⁽⁴⁾ فكيف فهم (بنيس) هذين المصطلحين؟ وما هي خطوات التحليل التي اتبعها للوصول إلى هذا الفهم؟ وكيف تمت له صياغة القوانين التي تحكم حركة هاتين البنيتين؟

أولاً: البنية السطحية: Structure superficielle

بعد أن يشير الناقد إلى أن النص الشعري عبارة عن سلسلة من الترابطات والأدلة اللغوية يعطي تعريفاً للبنية السطحية بقوله: "ونقصد بالبنية السطحية مجمل المظاهر الخارجية للنص الشعري، وتشمل اقتصاد النص، من النواحي الزمانية والبصرية والنحوية،

نظماً وصرفاً ، والبلاغية ، أي ما يركب النص كثافة ذات خصوصية في المجال العام للغة⁽⁵⁾. مما لا شك فيه أن التعريف الذي قدمه (بنيس) للبنية السطحية قد جاء منسجماً مع تعريف (شومسكي) وليس كما أشار، من أن استخدامه لها قد جاء بعداً عن استخدام (شومسكي)، لأن البنية السطحية في القواعد التوليدية والتحويلية (Grammaires génératives et transformationnelles) هي البنية الظاهرة عبر تتابع الكلام وتشتمل على كل المكونات التركيبية والدلالية التي تخص البنية الجمالية لهذا الكلام كظاهرة حسية . وهذا يوافق تعريف (بنيس) لها. ثم نراه يعمل على تفكيك هذه البنية إلى وحداتها الأساسية ، ويحاول من خلال هذا التفكيك الوصول إلى خصائص هذه البنية وقوانينها بالنظر إلى فعاليتها المختلفة ، وبالنظر إلى مواقعها في الحركة الاجتماعية المغربية، وقدرتها على عكس طموحات الطبقات الاجتماعية ومشاعرها وأفكارها بوصفها شكلاً من أشكال وعيها . ويأتي تفكيك هذه البنية ومعرفة خصائصها وقوانينها مقدمة للتأكيد على الطبيعة الاجتماعية الجدلية لبنية النص الشعري التي تتجلى في " البنية الصيقة " والتي تتفاعل من خلالها بنية النص مع بنية الواقع التاريخي والاجتماعي مشكلة بنية أكثر غنى واتساعاً هي البنية الدلالية أو الصيقة . ومن هنا فإن البحث عن البنية السطحية وتجلياتها في النصوص الشعرية المغربية يشكل مستوى أساسياً من مستويات قراءة هذه النصوص ، لأنه يستعز الدخول إلى البنية الصيقة دون اكتشاف البنية السطحية وتحديد وحداتها الدالة التي تعمل مع الوحدات الأخرى الخارجية على بناء البنية العامة أو الصيقة .

وعلى هذا الأساس يقوم الناقد بقراءة البنية السطحية أولاً ، من خلال مجازات ثلاثة هي : 1 - بنية الزمان والمكان 2 - متواليات النص 3 - بلاغة الغموض .

1 - بنية الزمان والمكان :

تخص هذه البنية ما يتعلق بمستويات التشكيل النصي ، سواء تتعلق الأمر بالأوزان والإيقاعات ، أو بالأصوات ، أو بطبيعة التركيب ، بما فيها طريقة توزيع الكلمات في الصفحة وتنظيمها . ونجد الناقد يحدد بنية الزمان بقوله : " إن الخروج على البنية الإيقاعية التقليدية للنص الشعري وطرح بنية مضادة لتركيب الزمان في النص الشعري ، عمل مشروع استوجبه ظروف موضوعية فرضت ظهوره كتعبير عن ما يتطلبه التطور والتحول ⁽⁶⁾ . وهكذا نجد الناقد يفتح هذه البنية على الواقع الخارجي ، مشيراً إلى أن علاقات هذا الواقع هي التي تدفع مثل هذه البنية للظهور والإنتشار بكونها الأكثر قدرة على التعبير عن طموح الفئات الاجتماعية التي تتحرك في بنية المجتمع المغربي ، ويكون البنية الإيقاعية التقليدية بابتذالها وجمودها أسست غير قادرة على القيام بمثل هذه المهمة . ومن هنا يقوم الناقد بمتابعة التحول الجديد في البنية الإيقاعية ، حيث يشير إلى : التخلّص من سلطة البيت كوحدة وزنية واستبداله بالتفعيلة ، ثم التخلّص من القافية مع المحافظة على نوع معين من الجرس الشعري في نهاية المقطع أو بداخله ⁽⁷⁾ . والناقد ، فيما يشير إليه ، يستند إلى مواقف بعض الشعراء المغاربة الذين أعلنوا الخروج عن عمود الشعر ، بوصفه قيداً يقلّ التجربة الشعرية ويخنقها ، إلى بنية إيقاعية جديدة تنسجم مع حيوية اللغة وتعبّر عن حرية الشاعر وانطلاقه . والناقد في تتبعه لهذه القضايا يعمل على صياغة قوانين لبنية البيت الشعري المعاصر وقوانين أخرى لبنية القافية . فأمّا القوانين التي تخص بنية البيت فيحددها من خلال قوانين ثلاثة تعود إلى ما يتميز به البيت الشعري من وقفة " تحدّ من اندفاع الأدلة ، وهذه الوقفة تتجسّد بصمت أو بياض ، فهما علامة نهاية البيت ، لأن (الوقفة)

في الأصل ، هي توقف ضروري للمتكلم لأخذ نفسه⁽⁸⁾ . وهي : 1 - وقفة دلالية ونظمية وعروضية . 2 - وقفة عروضية فقط . 3 - وقفة محدودة ببياض . وهذه القوانين الخاصة بالبيت الشعري تتجمع كلها في النص الشعري المعاصر بالمغرب ، وهي خاضعة لمستويات من الوعي بالظاهرة الشعرية ، وتتجلى في النص حسب المراحل التاريخية التي اجتازها تبلور المتن وحسب نوعية الوعي الذي يتحكم في إبداع الشعراء⁽⁹⁾ . فالقوانين بتسلسلها ، إذن ، تشير إلى تطور البنية الإيقاعية بما ينسجم مع تطور الوعي الثقافي والاجتماعي لغئات اجتماعية معينة تشكل ، هنا لغات البرجوازية الصغيرة في المغرب . ذلك أن هذه اللغات تعكس في كل مرحلة من مراحل وعيها قانوناً من القوانين المشار إليها ، بما ينسجم مع متغيرات الواقع الخارجي ومع وعي الشاعر بهذه المتغيرات واستجابته لها . إن الوعي ' لا يعكس فقط العالم الخارجي الموضوعي الموجود خارج الإنسان ، بل ويشكل ، في الوقت ذاته ، عكساً للذات ، لعالم الإنسان الداخلي والروحي⁽¹⁰⁾ . وقد قام الناقد بالكشف عن هذه القوانين من خلال مجموعة من الشواهد الشعرية المغربية المعاصرة التي يعبر كل منها عن قانون محدّد .

غير أننا نرى أن الحديث ، هنا ، عن تشكّل قانون يكشف عن فعالية إيقاعية من خلال رصد عدد قليل من النصوص الشعرية المجتزأة تتراوح بين ثلاثة نصوص وسبعة ، يعدّ قسراً للفعالية الإيقاعية ، فضلاً عن قسر القانون الذي تمت صياغته استناداً إلى هذه الفعالية ، مما يشكك في صحة هذا القانون وعلميته .

إن مثل هذا العمل الذي غيّب فيه الناقد مساحة كبيرة من النص ، محتفظاً بجزء صغير منه سعياً وراء تأكيد قانون ما ، يسمح لنا بالإفتراس بأن نصّاً كاملاً يمكن أن يتسع لأكثر من قانون . ولما كان الناقد يربط كل قانون بمرحلة من الوعي الاجتماعي والثقافي ، فإنّ هذا

يستتبع القول أيضاً ، إن نصّاً كاملاً قد يكشف عن أكثر من مرحلة من الوعي ، لأن مثل هذا النص يمثل صوت البرجوازية الصغيرة ، وهذه إنما " تتصف بقصر النفس وضيق الأفق النضالي الذي لا يقوى على احتمال المصاعب ومجابهة الأخطار ⁽¹¹⁾ . مما يجعلها تتوس بين أكثر من طبقة ، ويجعل من وعي البرجوازي الصغير وعياً متفاوتاً يتحرك على أكثر من اتجاه ويستوعب أكثر من مرحلة ، مما يجعله غير منضبط. وكان الناقد قد أشار إلى ذلك عندما تحدث عن عجز البرجوازية الصغيرة وإحباطها بقوله ، إنها عاشت بعد الاستقلال " عزلاً وانتظاراً على المستويات الثلاثة التالية : أ - العجز عن الوحدة ب - العجز عن التنظيم ج - العجز عن التغيير ⁽¹²⁾ . ويضيف : " لقد بدا لنا ... أن البرجوازية الصغيرة لا يمكنها على الإطلاق ، في ظل اعتمادها على قوتها الذاتية ، أن توفر لنفسها نظرية متجاسنة ⁽¹³⁾ . وهذا يجعل من تسلسل القوانين التي استخرجها الناقد ، إضافة إلى مراحل الوعي التي عبرت عنها موضع أخذ وردّ ، ويؤيد ما كنا قد ذهبنا إليه ، ليس على مستوى قوانين البيت الشعري هنا ، وإنما على مستوى كل القوانين التي صاغها الناقد من خلال تتبعه لفعاليات البنيتين المسطحية والعسيفة.

ينتقل الناقد من تحليل بنية البيت الشعري إلى تحليله بنية القافية والأوزان ، ويشير إلى أن هذه البنية لا تختلف عن بنية البيت ، لأن الوعي الذي حطّم وحدة البيت هو نفسه الذي حطّم وحدة القافية والأوزان ، ويخلص إلى أن بنية القافية في المتن الشعري المعاصر بالمغرب تعتمد قوائين ثلاثتين هي : " 1 - وحدة القافية والروي . 2 - تزاوج وتناوب القافية ، ثم تحطيم وحدة الروي . 3 - التحلل من القافية ثم البحث عن قافية داخلية ⁽¹⁴⁾ . وأما ما يتعلق ببنية المكان ، فإن الناقد يشير إلى العملية الطباعية وطريقة توزيع الكلمات في الصفحات وتنظيمها ، أي إلى التشكيل الهندسي للنص الشعري ، لأن

هذا له دلالات بما يمكن أن يلفت انتباه المتلقي إلى بعض النقاط الهامة التي يبرزها مثل هذا التشكيل ، مع النظر إلى تداخل العلاقة بين بنيتي الزمان والمكان في النص الشعري بما يفيد مواكبتها لحركة الوعي الاجتماعي.

2 - متتاليات النص :

وهي الجمل الاسمية والفعلية المترابطة داخل النص الشعري . ويعرف الناقد المتتالية بقوله : " وما المتتالية عندنا إلا وحدة لغوية متجانسة نحويًا ودلاليًا داخل النص الشعري ، وقد تشمل بيتاً أو مقطعاً أو نصاً بكامله ، وتتعدد المتتاليات داخل النص بتعدد هذه الوحدات ⁽¹⁵⁾ . فالجملة كما هي الركن الأساسي في النص ، كذلك هي في التحليل ، لأنها تشكل البنية السطحية التي تتعلق اعتباراً منها كافة البنى الأخرى التي تختزن البنية النحوية والدلالية للتركيب اللغوي . ويعمل الناقد من خلال رصده بنية الجملة في الشعر المغربي المعاصر على تحديد طبيعة الجملة فيه أو المتتالية ، كما يسميها ، حيث يشير إلى وجود متتاليتين داخل هذا الشعر ، تحاول كل متتالية أن تعكس وعياً معيّنًا بالاستناد إلى خصائصها النحوية والدلالية . فالمتتالية الأولى تعبر عن الزمن الحاضر الذي يتتابع انقضاؤه ويسيطر عليها النفي ، كما تعيش في جوٍ يسوده الموت ، بينما تعبر المتتالية الثانية التي تتداخل أحياناً مع الأولى عن زمن المستقبل ويسيطر عليها الإثبات ، وبالتالي ، تعيش في جوٍ مليء بالحياة . وقد تمكن الناقد من صياغة قوانين تعبر عن هذه النتيجة من خلال تتبعه الدقيق لعدد من النصوص الشعرية التي تمثل كلتا المتتاليتين ، رصد فيها الأرمنة النحوية التي تكشف عنها طبيعة العلاقات التأليفية في المتتالية ، فضلاً عن الأرمنة الصرفية بالإضافة إلى الجمل

الخبرية والإتشائية ، بما يفيد النظر إلى التوزيع الزمني للأفعال داخل النص . كما رصد بنية الضمائر بأنواعها المتعددة ، وترابطات الجمل الاسمية والفعلية ، مركزاً على جملتي النفي والإثبات⁽¹⁶⁾ . وعلى الرغم من فعالية هذا العسل الذي أنجزه الناقد برصده بنية الجمل داخل النصوص الشعرية وتحديد فعاليتها ومستوياتها المختلفة واستخراج عدد من القوانين التي تعبر عن هذه المستويات فإنّ الافتراضنا السابق الذي يتعلق بعدد النصوص وطريقة تجزئتها بما لا يسمح بتشكّل قوانين تتسم بطابع علمي ، يبقى قائماً .

3 - بلاغة الغموض :

إن أبرز ما يحدّد هذه الظاهرة هو طبيعة الانحراف التركيبي في بنية الجملة والتي تستتبع انحرافاً دلالياً . وهذا الانحراف يشكّل خرقاً لبنية التركيب الأساسية على كافة مستوياتها . وقد أشار الناقد إلى أن "المستوى البلاغي للمتن المعاصر بالمغرب طرح إشكالية ذات خصوصية تكمن في الجمع بين حدين متنافرين ، وهما الدعوة إلى التقرب من الفارّ من ناحية ، واستقدام الغرابة والغموض من ناحية ثانية"⁽¹⁷⁾ . ونرى الناقد يربط هذه الظاهرة بالشروط الاجتماعية والمادية والثقافية في المغرب على المستوى النظري ، غير أنه عندما تناولها على المستوى النصّي أغفل هذا الربط واكتفى بملاحظة الانحرافات التركيبية والإيقاعية التي تسهم في إغناء النص وتميّزه ، بما فيها أبعاده الأخرى التي يمكن أن يكشف عنها ، ماعدا إشارات باهتة صوّر من خلالها كيف أن بعض الدلالات التي تؤكد بنية النص تكشف عن واقع اجتماعي مستلب ، تعيش فيه فئة اجتماعية مستلبة .

ويستابع الناقد (بنيس) ظاهرة الغموض من خلال رصده شواهد

من الشعر المعاصر في المغرب على مستويات عدة . وعلى الرغم من وجود بعض التداخل والتكرار في هذه المستويات التي عرض لها غير أن معالجته لهذه القضية قد أظهرت فهماً وافياً لمختلف الظواهر التركيبية والدلالية في بنية هذا الشعر ، مستفيداً من معالجة بعض اللسانيين والعاملين في حقول البلاغة والشعرية لها ، من أمثال : (هيلمسليف) ، (جاكوبسون) ، (تودوروف) ، (جان كوهين) ، (كريستيفا) ... ونظرة سريعة نلقيها على هذه الظواهر التي تدفع النص الشعري إلى القفوض نجده يذكر : الطلاسم والرموز⁽¹⁸⁾ ، شمولية التجربة⁽¹⁹⁾ ، الإحياء والانفتاح النص⁽²⁰⁾ ، البعد المعرفي وشحن النص بمعرفة إنسانية⁽²¹⁾ . غير أن أبرز هذه الظواهر وأكثرها تمثلاً للقفوض هي ظاهرة الإحراف اللغوي والدلالي في بنية النص الشعري ، من حيث إن هذه البنية تشكل خروجاً عن لغة الاستعمال العادي . فالشعر " يحطم بطرقه الخاصة قوانين اللغة " .⁽²²⁾ على حد تعبير (جان كوهين) (Jean cohen) . ويتحطم هذه القوانين فباته يبني علاقات جديدة متميزة تخرج من مستوى المباشرة والإنغلاق إلى مستوى الإحياء والانفتاح . ويأخذ المستوى الجديد مسارات عدة في الشعر المغربي المعاصر ، منها ما يخص التركيب الاستعاري ، سواء تعلّق الأمر بالجملة أو بالنص ، وما ينجم عن هذا التركيب من اختراق العلاقات الدلالية القائمة بين المدلولات وإبداع بنية دلالية جديدة غير مألوفة⁽²³⁾ ، تزدهم بالصور الشعرية الجديدة والمبتكرة ، ويتم فيها إنزال المجرد منزلة المحسوس ، والجامد منزلة العاقل ، ومنها ما يخص حذف الروابط النحوية بين الجمل الشعرية وبين المقاطع ، مما يحدث تراكمات لا رابط بينها من الناحية اللغوية⁽²⁴⁾ . وهذا الأمر يعدم الترابط اللغوي والمنطقي في النص الشعري مما يعمق عالمه ويثير من خلاله كوامن خبيئة .

وكان النقاد العرب القدماء قد عالجوا هذه القضية تحت عنوان الفصل والوصل . فالفصل هو عطف الجمل بعضها على بعض دون أدوات العطف ، أما الوصل فهو عطف الجمل بعضها على بعض بواسطة أداة من أدوات العطف . وقد جعلوا الفصل والوصل حدّاً للبلاغة حتى إنه جاء عن بعضهم ، أنه سئل عن البلاغة فقال : " معرفة الفصل من الوصل . ذاك لوضوحه ودقّة مملكه وأنه لا يكمل لإحراز الفضيلة فيه أحد إلاّ كمل لمائر معاني البلاغة " (25) . ومن الممارات الأخرى أيضاً ما يخص استخدام الضمائر بطريقة لا تدلّ فيها على مسمى معين (26) ، أو ما يخص التقديم والتأخير وما ينتج عن هذه الظاهرة من إعادة ترتيب مواقع الأدلة دون مراعاة قوانين النحو المعروفة (27) ، ثم ما يخص إعادة تشكيل البنية الإيقاعية بالإستناد إلى تشكيل البنية اللغوية والدلالية (28) .

إن الناقد الذي تابع كل هذه الفعاليات إما أراد أن يؤكد على أن النص الشعري المغربي أصبح فعالية معقدة يكتنفها الغموض ، لأنه تمكّن من إعادة تشكيل اللغة وصياغتها بما يؤكد هذه الفعالية ، مما يجعله بؤرة من المعارف الإنشائية تشع بدءاً من النص وتغيب وراء حدود الزمان والمكان . وتأتي البنيوية (structuraliste) بقدرتها على اكتناء النص وأبعاده لتلاحق هذه المعارف وتكشف عنها وتقبط عليها . إنّ البنيوية كما يقول (ميشيل فوكو) : " ليس سوى أداة لتقديم صياغة علمية لمضمون آتٍ من مكان آخر ... وهي الوعي اليقظ والحذر الذي يسم المعرفة المعاصرة " (29) .

ثانياً : البنية العميقة : Structure profonde

تعد البنية العميقة العمق الدلالي للبنية السطحية . فالناقد الذي

ركّز في البنية السطحية على الظواهر الخارجية للبنية الشعرية متنبهاً فيها للفعاليات التركيبية والإيقاعية بأشكالها ومستوياتها وما يمكن أن تكشف عنه من قيم دلالية ، يأتي ، هنا ، ليركّز على البنية العميقة من خلال دمج البنية السطحية في البنية التاريخية . وفي هذا الإطار يستشهد بمقولة لـ (غولدمان) تؤكد ذلك ، تقول : " فالدراسة الإيجابية لكامل المملوك الإنساني تكمن بالضبط في المجهود الذي يبذل لجعل دلالاته قابلة للفهم من خلال توضيح الخصائص الهامة لبنية جزئية لا يمكن أن تفهم بدورها إلا في الحدود التي تدمج هي نفسها في بنية أكثر اتساعاً حيث إن عملها يمكنه بمفرده أن يبين تكوينها ⁽²⁹⁾ . فإذا كانت قراءة البنية السطحية قد قامت على أساس من الوصف لمكوناتها ، نجد أن البنية العميقة تقوم على أساس من التفسير الذي يكتنه العلاقات الداخلية لمكونات البنية السطحية ويقارب بينها وبين الحركة الاجتماعية والاقتصادية التي يتمثل وعيها الثقافي بها . ويخلص الناقد إلى أن البنية العميقة تتشكل من قوانين ثلاثة هي : 1 - التجريب ، 2 - السقوط والانتظار ، 3 - الغرابة . ويعرّف كل قانون من هذه القوانين عن العمق الدلالي لكل مجال من مجالات البنية السطحية كما تم تناولها .

1 - التجريب :

ويعبر عن بنية الزمان والمكان ، إذن فهو يخص البنية الإيقاعية وما تتضمنه من محاولات الشعراء الخروج على بنية الإيقاع التقليدية ، بما في ذلك من محاولات الخروج على طريقة تشكيل النص ومستواه الطباعي . ويشير الناقد إلى أن مثل هذه المحاولات لم تستقر في صيغ نهائية ، وإنما بقيت تعبر عن مواقف مرحلية يحكمها التجريب وتكرار التجريب ، الأمر الذي يشير إلى بلبلّة وانعدام التجانس على مستوى البنية الإيقاعية والبنية الاجتماعية ⁽³¹⁾ .

2 - المسقوط والانتظار :

ويعبر هذا القانون عن بنية متتاليات النص . فكما أن هذه البنية تنقسم إلى متتاليتين ، واحدة تغطي عليها جملة النفي ويسود فيها الموت ، والثانية الإثبات وتسود فيها الحياة ، كذلك هي الحال مع قانون المسقوط والانتظار . مع النظر إلى أن حركة الموت تتداخل أحياناً مع حركة الحياة في إطار هذا القانون . ولكن بينما لا تظهر حركة الحياة إلا مع حركة الموت من خلال تداخل الإثبات والنفي ، نجد أن حركة الموت تستقل داخل متتالية واحدة في إطار جملة النفي . ويشير الناقد إلى أن التركيز على المسقوط في الشعر المغربي المعاصر " ليس إلا انعكاساً للقراءة الخاصة التي قام بها الشعراء لواقعهم الذاتي وواقعهم الموضوعي . ورصد المسقوط في الواقعين معا ناتج عن نوعية الوعي الذي تميّز به الشعر المغربي في مرحلة محددة من مراحل التاريخية⁽³²⁾ . ويتابع الناقد أساليب بنية المسقوط من خلال رصده لمفاهيم الموت والهزيمة والحزن والغربة داخل النصوص الشعرية ، حيث يستحضر شواهد من نصوص شعرية تطول وتقصّر بحسب تمثّلها لهذه المفاهيم ، ثم ينتقل إلى تحديد المجالات التي استوعبت أساليب السقوط . ومنها : الفرد ، حيث يشكل المجال الخصب لسقوط الشاعر ، فالجماعة التي يأتي سقوطها أحياناً متداخلاً مع سقوط الفرد ، ثم الوطن الذي يصبح في ظلّ السقوط بركة للحزن والغربة والاضطهاد والموت ، وأخيراً الفعالية الشعرية التي يشكو الشعراء من أن ألفاظها غير قادرة على نقل عالمهم الخاص مما يضعها داخل محيط المسقوط ذاته⁽³³⁾ .

ثم ينتقل الناقد إلى أساليب بنية الانتظار التي يراها " تلتقي رغم ، تنوعها ، عند زاوية محددة تبرز في الوسيلة التي يجعل منها

الشاعر شرطاً للتحوّل والتغيير ، على مستوى بنية النص ، وعلى مستوى العالم المقروء قبل كتابة النص ، المتمثل في الواقع الذي هو المقطوع⁽³⁴⁾ . وتعدّ هذه الأساليب بمثابة ردود فعل للشعراء على الواقع الذي يعيشون فيه ، وتتطوّر ، بالإضافة إلى ذلك ، على رغبة في تجاوزه والتخلّص منه ، وذلك بانتظار المخلّص الذي يزيل أسباب الفساد والظلم والإكسار ويقمّ عالم الخصوبة والحيوية . وهذا المخلّص البطل قد يكون فرداً وقد يكون جماعة . ويرصد الناقد أساليب بنية الانتظار من خلال أحد عشر شاهداً شعرياً للمخلّص الفرد وشاهدين للمخلّص الجماعة . كما يسعى إلى تحديد مجالاتها بالبعث والقيام والغد المشرق وغيرها من مجالات البعث والحياة⁽³⁵⁾ .

3 - الغرابة :

يعبّر قاتون الغرابة عن بنية بلاغة الغوض . ولعلّ أبرز ما يؤكد هذا القانون ويسمح له بالظهور هو طبيعة الواقع الاجتماعي ، بقيمه وتناقضاته وأزماته الحضارية وأثرها في ترسيخ مستوى من الوعي في ذهن الشعراء يدفعهم لتمثّل مثل هذا القانون والأخذ به . يقول الناقد : " . . . ومن ثم كان البحث جمعاً بين رغبات ومطامع مشروعة وغير مشروعة ، يؤلف بينها ضرورة الإستكانة لما هو مفاجيء ومباغت ، فكانت الغرابة من ناحية ، والمغامرة والتجريب من ناحية ثانية ، وهما محدّدتان في الهجرة من قيم بلاغية إلى قيم أخرى غير مألوفة⁽³⁶⁾ .

إن الناقد الذي اكتشف قوانين البنية الصيقة ، أدرك أن هذه القوانين ما هي إلا صياغة فنية للواقع الاجتماعي الذي تعيشه الفئات الاجتماعية التي تنتمي إلى البرجوازية الصغيرة . إن هذه البرجوازية

فشلنا في تغيير الأنماط الاجتماعية والاقتصادية المسائدة بسبب عوامل تعود إلى طبيعة تشكلها وانتماءاتها وعدم قدرتها على تأسيس تنظيم اجتماعي يستند إلى نظرية علمية يمكن أن يسير بها نحو أهدافها ، مما دفعها إلى مزيد من القلق والتشاؤم والإحباط ، ودفع أدبها للتعبير عن هذه القضايا . وقد أشار الناقد إلى ذلك عندما أكد أن " السقوط في الأساس عجز ، والإنتظار عجز أيضاً فالعجز نتيجة حتمية لكل عمل لا تقوم عليه نظرية علمية تنطلق من الواقع ، ويصدق صحتها الواقع أيضاً" (37).

مما تقدم ، نرى أن الناقد يقيم فهمه للبنية العسيفة على أساس مقارنة البنية السطحية مع البنية التاريخية والاجتماعية . فالبنية العسيفة ، إذن هي البنية الدالة أو الدلالية (La structure signifiante) التي كان (غولدمان) أشار إليها ، بوصفها فعالية دينامية على مستوى العلاقة بين النص والواقع . وبذلك يكون المقصود بالبنية الدلالية " هو المعنى الداخلي لهذه البنية الذي ينم عن وعي جماعي معين " (38).

وبالنظر إلى هذا الفهم ، فإن دراستها تهدف إلى " اكتشاف الوحدة الداخلية للنص وتشكل مجمل العلاقات الأساسية داخل النص .. بحيث يستحيل علينا أن نفهم زاوية من زواياه دون إحالتها إلى مجمل النص الذي يجمع كافة الإجابات الاجتماعية والتاريخية التي تشكل رؤية معينة للعالم تبرز في تضاعيف النص " (39). وقد يشكل هذا الفهم للبنية الدلالية مأخذاً كبيراً على فهم الناقد الذي تناول من خلاله البنيتين السطحية والعسيفة ، لأن البنية الدلالية هي فعالية كلية يتم تناولها والبحث فيها من خلال علاقات النص كلها . وليس من خلال اجتزاء نموذج منه . صحيح أن الناقد قد نوع في قراءته الشعر المغربي ، حيث تناول فيه مختلف فعالياته التركيبية والدلالية ، غير أن مثل هذا تناول

لم يكن على مستوى النص وإنما كان على مستوى أجزاء منه ، مما يجعل من عملية الوصف والتفسير عملية غير متكاملة . وهذا ما يخالف فهم (غولدمان) وأتباع المنهج الجدلي الاجتماعي لبنية النص الأدبي الذي ينبغي النظر فيه على أساس من الكلية لحركة مكوناته ولعلاقة هذه المكونات بالبنية التاريخية والاجتماعية .



الهوامش

- * ظاهرة الشعر في المغرب / مقارنة بنوعية تكوينية : محمد بنيس ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 / 1985 .
- ** نقاد من القطر العربي السوري ، يصل حاليا مدرسا في جامعة قطر .
- (1) البنيوية التكوينية والسفد الأثبي : لوسيان غولدمان وآخرون ، راجع الترجمة محمد مبيلا ، مؤسسة الأبحاث العربية – لبنان ط2 1986 من 31 .
- (2) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / مقارنة بنوعية تكوينية : محمد بنيس ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 / 1985 من 12 .
- (3) نفسه من 24 .
- (4) نفسه من 12 / 39 .
- (5) نفسه من 40/39 .
- (6) نفسه من 48 .
- (٦) نفسه من ١٩ .
- (8) نفسه من 54 .
- (9) نفسه من 55 .
- (10) أصول الفلسفة الماركسية اللينينية / المعادية الديالكتيكية ، باثرفا فلودوز بورلاتمكي ، دار التقدم ، موسكو 1985 من 92 .
- (11) مجلة الوحدة ، الملة الأولى العدد 10 تموز / 1985 من 87 .
- (12) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب من 364 .
- (13) نفسه من 366 .
- (14) نفسه من 68 .
- (15) نفسه من 113 .
- (16) راجع : المصدر نفسه من 113 – في من 152 .
- (17) نفسه من 157 .
- (18) نفسه من 160 .

- (19) نفسه ص 161 .
- (20) نفسه ص 164 / 165 .
- (21) نفسه ص 189 / 190 .
- (22) نفسه ص 165 .
- (23) نفسه ص 170 / 171 .
- (24) نفسه ص 176 .
- (25) دلائل الإعجاز في علم المعاني ، للإمام عبد القاهر الجرجاني ، ص 170 / 171 .
- (26) راجع : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، من ص 180 إلى 184 .
- (27) نفسه ص 186 / 187 .
- (28) نفسه ص 188 / 189 .
- (29) نظام الخطاب ، ميشيل فوكو ، ترجمة د. محمد صبيلا ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 / 1984 ص 92 .
- (30) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 207 .
- (31) نفسه من ص 203 - 208 .
- (32) نفسه ص 215 .
- (33) نفسه من ص 215 - 225 .
- (34) نفسه ص 225 .
- (35) نفسه من ص 226 - 230 .
- (36) نفسه ص 232 .
- (37) نفسه ص 382 .
- (38) في البيوية التركيبية / دراسة في منهج (لوسيان غولدمان) : د. جمال شعبد ، دار ابن رشد للطباعة والترجمة والنشر ، بيروت ، لبنان ط 1 ، 1987 ص 80 .
- (39) نفسه ص 81 .



1 - مقدمة منهجية :

- مكتبة البحوث السيميائية من
الدراسات النقدية العربية
المعاصرة.

- الفروض المصطلحية والحلول
الممكنة لتجاوزها .

قبل أن نعرض لتحليل هذه القصة ، يجدر بنا أن نقدم بإيجاز قراءة لموقع السيميائية من البحوث النقدية المعاصرة وما تطرحه من إشكالات على الصعيدين النظري والتطبيقي .

حققت الدراسات النقدية في نهاية الثمانينات قفزة نوعية لاسيما بعد ظهور المحاولات السيميائية الأولى في المغرب والجزائر وتونس وبعض البلدان العربية الأخرى التي سعت إلى إحداث قطيعة جذرية مع الممارسات النقدية التقليدية وإعطاء الأولوية في التعامل مع النصوص إلى التفكير العلمي .

وقد صاحب هذه النقطة النوعية خطاب علمي جديد مبني أساساً على مصطلحات تحويل على مرجعيات علمية محددة لا يمكن للباحث أن يشتغل عليها بقطع النظر عن المعرفة المسبقة لحقولها الأصلية .

إن المتسبب للسطور السيميائي المعاصر يلحظ بدون مشقة أن منحدراته العلمية تظهر في بعض جوانبها وبشكل ملموس في الدراسات اللسانية وعلى وجه التحديد في كتابي ف . دي سوسير F. de Saussure [دروس في اللسانيات العامة]⁽¹⁾ ول. هيلمسف L. Hjelmslev [مقدمات في نظرية الكلام]⁽²⁾ وأعمال حلقة كارناب وبحوث الشكلايين الروس . على

هذا الأساس ، نلاحظ من خلال معاينتنا للوضع المصطلحي في البحوث السيميائية الأوروبية المعاصرة إجماعاً حول المصطلحية المعتمدة نلمسه في " المعجم المطلق لنظرية الكلام " ⁽³⁾ للباحثين أ. ج. غريماس A. J. Greimas و ج. كورتيس J. Courtès وفي الدراسات النظرية والتطبيقية التي تبنت التيار السيميائي .

إن وضع المصطلحية السيميائية في العالم العربي يختلف تماماً عما هو عليه في أوروبا . ولم يرق بحكم التضارب الموجود في المصطلحات المستعملة إلى بلورة نموذج مؤسس لخطاب علمي دقيق يضبط مفاهيمه وأدواته الخاصة به سلفاً . يكفي أن نقرأ بعض الدراسات السيميائية لتتأكد من الاختلافات الموجودة بين الباحثين والتي تؤثر سلباً في تبليغ الرسالة العلمية وتفسر جانباً من جوانب الفشل في الاتصال القائم بين القارئ العربي والمعرفة السيميائية .

ولئن كان الخطاب السيميائي المعاصر مستعصي الفهم في لغته الأصلية ، فإن الترجمة بالشكل الذي تتم به وبحكم تعبيرها عن رغبة فردية تخضع لميول شخصية أكثر مما تخضع لفعل معرفي جماعي تزيدها غموضاً على غموض ولا تفي بالغرض العلمي .

وتستعد الأمور أكثر فأكثر عندما نعلم أن ترجمة الخطاب النقدي المنجزة في إطار السيميائية وتحديدًا في المنظور الغريمائي كثيراً ما تسقط في التعميّة بدون القدرة على بلورة المفاهيم النقدية التي افترضتها أو تعتمد على جزئيات مبتورة عن السياقات المنهجية التي انبعثت منها والإشكالية البحثية التي انبثت عليها والمرجعيات العلمية التي تحيل عليها .

في غياب استراتيجية علمية واضحة ، فإنه لا يراعى في الترجمة أدنى عناية بتنوع التيارات التي تحكم الخطاب السيميائي

المعاصر وأدنى اهتمام بالتطور التاريخي لكل تيار خصوصاً وأن المناهج النقدية الراهنة في الأوساط الجامعية كثيرة ومعقدة إلى حد تستعصي فيه على المتخصصين .

إن تبني الميمبالية في الدراسات النقدية العربية المعاصرة في بداية الثمانينات لم يكن محصلة لرؤية علمية شمولية تولي أهمية بالدرجة الأولى إلى ضرورة التفكير في الخروج من الأزمة الحادة التي كان يعاني منها النقد العربي ، من جهة ، بسبب المواقف الراديكالية التي استهدفت المناهج الحداثية ورفضتها بالغائها لأي حوار يهدف إلى تقصي الحقيقة العلمية ، ومن جهة ثانية ، بسبب التطرف الملحوظ في التفكير لكل ما له علاقة بالتراث ، ومن جهة ثالثة ، بسبب غياب البحوث الجامعية والتنسيق بين الباحثين . إن التفكير في الخروج من هذه الأزمة حتى وإن وجد على المستوى الفردي لم يتبلور على المستوى الجماعي . ثم إن المسألة لم تكن سهلة كما يتصور البعض ؛ ذلك أن إحداث القطيعة مع الممارسة الكلاسيكية التي جمدت الفكر وعطلته لا يعني بكل بساطة استبدال منهج بمنهج أو استحداث مصطلحية جديدة بقدر ما يعني التمثل الواعي والمسؤول للتراث النقدي والفلسفي والرهانات العلمية التي تقف وراء الممارسات الميمبالية في أصولها . إن الهدف من إحداث القطيعة لا ينبغي أن يكون جرياً وراء منهج يكرس موضحة أو لاعتبارات تجارية يذهب القارئ ضحية لها ؛ إنه لقناعة علمية مستمدة أصلاً من رغبة الباحث في صياغة أجوبة على إشكاليات مطروحة بحددة في الدوائر العلمية العربية ومد الافتقار الذي يعاني منه في نظام الأفكار السائد المفرد لقيم سلبية جمدت الفكر وقيدت الحرية في البحث .

لا ينبغي أن ننظر إلى الميمبالية على أنها غاية في حد ذاتها بل وسيلة تكمن فعاليتها في الحلول التي تقدمها .

ولئن كانت هذه المعطيات تشكل وضع حال قائم ، فإن الاضطراب المصطلحي الذي يعد السمة الغالبة في البحوث النقدية صادر عن التسرع في تبني هذا التيار أو ذاك وعن غياب رغبة حقيقية في تمثيل وفهم جوهر السؤال في الممارسة السيميائية .

ولعل فحصاً دقيقاً للمصطلحية السيميائية المسخرة في الدراسات النقدية يكشف إلى أي حد هي عتيقة حالة الفوضى والتذبذب .

أ - الترجمات العديدة للمصطلح الواحد : نرجم مصطلح connotation إلى التضمنين⁽⁴⁾ / الدلالة الحافظة⁽⁵⁾ / الطاقة الإيحائية⁽⁶⁾ / الدلالة المتحوّلة⁽⁷⁾.

ب - الترجمة الواحدة لمصطلحين مختلفين : نرجم ج. بوهامس ، ج. ب. غيوم وجمال الدين كولوغلي مصطلحي récit و narration إلى المسرد⁽⁸⁾ ويوسف شازي sémiotique و sémologie إلى الأعراضية⁽⁹⁾.

ج - الترجمتان المختلفتان للمصطلح الواحد : نرجم عبدالعزيز طليعات مصطلح disjonction إلى الانفصالات والانفكاكات⁽¹¹⁾ دون أن يلزم نفسه بترجمة واحدة وكذلك فعل مسلمي سويدان الذي ترجم histoire إلى الحكاية والخبر⁽¹¹⁾.

تأسيساً على هذه العينات ، نلاحظ بوضوح أن ترجمة المصطلح في الخطاب السيميائي المعاصر تتسم بالاضطراب الذي يحول دون بث وتلقي الرسالة العلمية ويؤدي في جميع الحالات إلى نصف الأسس التي ينبغي أن يبنى عليها التواصل العلمي . فالفقاريء العادي يستنتج بسهولة أن علة وجود عملية التواصل غير قائمة مادامت الترجمة لا تؤدي وظيفتها الطبيعية وهي نقل المعرفة والمفاهيم المستجدة في الدوائر العلمية من اللغة الأصلية إلى اللغة الهدف في مصطلحية شفافة وموحدة .

إن أول خطوة يمكن أن نقوم بها في عملية ترجمة المصطلح السيميائي هي أن نبدأ أولاً بحصر المصطلحية في المعاجم والبحوث العربية المتخصصة ونجسج ثانياً إلى ترجمة ما استعصى نقله وفق عمليات التوليد والاشتقاق والتعريب .

ينبغي أن تدرج هذه الخطوة المنهجية ضمن مشروع علمي لا يملك قيمته الحقيقية إلا إذا تحول إلى موضوع تحرر جماعي⁽¹²⁾.

2 - اعتبارات نظرية :

- تحديد مفاهيم المصطلحية المعتمدة في البحث .

ضمن هذا الإطار المنهجي العام نموضع هذه الدراسة التي نسمي من خلالها إلى فحص قصة - عائشة - باستجلاء العناصر السردية حسب ظهورها في النص وتحديد الحالات والتحويلات التي تحكم بنية الخطاب السردية .

يقوم ملفوظ الحالة *sujet d'état* على أساس العلاقة الموجودة بين الفاعل [ف] والموضوع [م] :

ف n م : ملفوظ حالة وصلي *Conjonctif* [الفاعل في وصلة بموضوع القيمة] .

ف n م : ملفوظ حالة فصلي *disjonctif* [الفاعل في فصلة بموضوع القيمة] .

ولئن كان ملفوظ الحالة بشكل وضعا قاراً ، فإن ملفوظ الفعل يعكس التحولات التي يحدثها الفاعل المنفذ *sujet opérateur* للدخول في وصلة بموضوع القيمة . ينبغي أن نميز في هذا المعاق بين تحويلين أساسيين :

- التحويل الوصلي : : [ق ن م] \longleftrightarrow [ق U م] يخضع للإنتقال من حالة وصلة بالموضوع إلى حالة فصلة عنه .

- التحويل الفصلي : : [ق ن م] \longleftrightarrow [ق ن م] يخضع للإنتقال من حالة فصلة عن الموضوع في حالة وصلة به .

تأسيساً على هذا ، يتحدد البرنامج السردى بمجموعة من الحالات والتحويلات التي تقوم على أساس العلاقة الموجودة بين الفاعل والموضوع وتحويل هذه العلاقة⁽¹³⁾.

تشكل هذه الاعتبارات النظرية نقطة ارتكاز أساسية نستند إليها لننظر في صور الخطاب والآليات التي تتعلق بها لتشكل مسارات صورية . سيفضي بنا هذا المستوى الهام في النظرية السيميائية إلى فحص المستوى العميق . نحدد من خلاله الدورة الدالية للقصة .

2-1 تقطيع النص :

- تعريف المقطوعة وتقطيع النص .

- الخطاب الموضوعي ، الخطاب السردى .

يمكن أن نعرف المقطوعة السردية على أنها وحدة خطابية تجري مجرى القصة القصيرة⁽¹⁴⁾. إنطلاقاً من هذا التعريف ، نلاحظ أن قصة " عائشة " تتشكل من مقطوعتين أساسيتين .

تبدأ المقطوعة الأولى من :

" عائشة امرأة ككل النساء الجزائريات " إلى أن " يعرف حياة يومية متشابهة لا يختلف فيها يوم عن يوم " (القصاصات ، ص 195 - 196) .

يستقدم الكاتب في هذه المقطوعة بوصفه راوياً ملاحظاً يعرض على القارئ طرفين أساسيين في علاقة تتسم بطابع جدالي *polémique*: المرأة / المجتمع وتنضوي في خطاب موضوعي يسمى من خلاله إلى ممارسة فعله الإقناعي *faire persuasif* على القارئ لحمله على الاعتقاد بحقيقة المكانة التي تحتلها المرأة في المجتمع . سيفضي هذا الخطاب الموضوعي بالقارئ إلى مستوى ثان عبر عملية مرد لأحداث وقعت في الماضي يلمس من خلالها هذه الحقيقة .

على هذا الأساس ، يشتغل الخطاب الموضوعي والخطاب السردي على ثنائية : الحاضر / الماضي . إن فهم الحاضر مرهون باستشارة الماضي . وعليه ، يعتبر الخطاب السرد في هذا النص عنصراً جوهرياً في تشكيل **الفعل الإقناعي للراوي** / الملاحظ على نحو ما نرى ذلك في المقطوعة الثانية التي تمتد من : " وهكذا تتابع أيام عائشة في قريتها " (ص 196) إلى : " ولم تبق من تلك الإجن والمحن إلا بصيص ضليل من الذكريات المريرة " (ص 201) .

2-2 تحليل المقطوعة الأولى :

- الخطاب الموضوعي :

يصف الراوي / الملاحظ في بداية هذه القصة وضع المرأة في المجتمع الجزائري الذي يقدمه على أنه مظلّم :

" عائشة امرأة ككل النساء الجزائريات ، واحدة من آلاف النساء اللاتي يموج بهن المجتمع الجزائري المظلّم " (ص 195) .

يتحدد الفاعل الجماعي / المجتمع / في النص بـ والد عائشة وغيره من رجال الأسرة ويتسع مدلوله ليشمل الجار (ص 195)، ويمثل

في جميع الحالات فئة الرجال التي تتأسس كفاعل نجح في تحقيق مجموعة من القيم تنصهر في إقصاء المرأة وإذلالها وتشبيهاها chosification . إن الراوي / الملاحظ لا يدرج أداء المحقق ضمن برنامج سردي يوضح فيه عبر التحولات الأسباب التي أفضت بالمرأة إلى هذا الوضع المزري الذي فقدت فيه حقوقها الشرعية . ولئن كان يكتفي فقط بنقل وضع حال قائم ، فإنه يؤكد من جهة أخرى :

" أنها ورثت هذه المكانة كما ورثت والقتها عن المسابقات من النساء منذ عهد قديم " (ص 196/195) .

وهي مكانة مؤطرة زمنياً بـ " الماضي والحاضر والمستقبل " في سياق محكوم بحتمية تاريخية . وستبقى ثابتة ولن تتغير . تنسجم هذه المكانة مع النشأة المحافظة للمرأة التي تدخل في علاقة تضاد مع / تطور / يقدمه الراوي / الملاحظ كبديل لبيلة جزائرية مسدودة :

" لا تعرف التطور ولا تغير " (ص 195) .

يسؤول الراوي / الملاحظ ، في هذا الملفوظ ، وضعا وينتقد الفاعل الجماعي (المجتمع) الذي يتجسد سلوكه في طبيعة العلاقة التي يقيمها بقطعه . ولئن كان هذا الفاعل لا يعرف ، فإنه يفتقر إلى معرفة الفعل التي تنظم سلوكه في سبيل تكريس مجموعة من القيم يجد كل طرف فيها نفسه . فهو يفكر في مصدر هذا السلوك وفي إفرائاته الخطيرة التي تتجاسم والنشأة المحافظة التي تعمل على منع المرأة من امتلاك المعرفة :

" لم تتخرج من مدرسة لا شرقية ولا غربية ولم تتلق أية تربية خاصة أو نشأة معينة " (ص 195) .

وإذا كانت المعرفة تعد السبيل الوحيد الذي يضمن ممارسة حقها الطبيعي في القول والفعل ، فإن العامل الجماعي (النساء الجزائريات)

محكوم بوضعية لا يملك فيها لا القدرة ولا الإرادة ولا "الحق في التفكير" (ص 196). تعد هذه العناصر التي تدخل في تشكيل كفاءته ملكاً للرجال: "فلا تتحرك ولا تسكن إلا بإرادتهم ووفقاً لرغباتهم" (ص 196).

إن الفعل هنا مربوط بإرادة ضمير الغيبة "هم" الذي يسعى إلى نسف كل ما من شأنه أن يعيد الاعتبار للمرأة ويدمجها في حركة / المجتمع /. هذا الفعل مسخر في نهاية الأمر لتكريس ثوابت تعمل على إبقاء المرأة في منزلة أقل من تلك التي يحتلها الحيوان :

"هي إذن كائن تافه لا مسؤولية له في الحياة بل إنها أتفه من أي حيوان من الحيوانات التي يملكها والدها" (ص 196).

إذا دققنا النظر في منظور الراوي / الملاحظ ، يتضح لنا أنه يخترق مجال الحياد بفضح مكان السقوط في نظام القيم الذي يحكم فعل الرجال الممارس على النساء ويظهر ذلك بوضوح في مجموعة من الصور [المظلم ، الضيق ، المظلم] المسندة تارة للمجتمع الجزائري وطوراً للمحيط :

"المجتمع الجزائري المظلم" (ص 195).

"وعاشت عائشة في محيطها الضيق المظلم" (ص 195).

تتعلق هذه الصور لتشكل مساراً سورياً يكشف عن معاناة المرأة في فضائها العائلي . تتوافق هذه المعاناة مع مسارات أخرى مقترنة بمنعها من امتلاك المعرفة وعزلها وإذلالها . تتصهر هذه المسارات في تشكل خطابي يعبر بوضوح عن النشأة المحافظة :



هكذا نلاحظ أن المرأة تحتل مكانة قارة . إن الثابت من القوة ما يجعلها تألف هذه الوضعية :

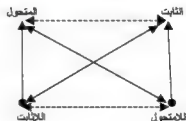
" وألفت هذه المكانة الخاصة في المجتمع " (195) .

لقد أدرك الراوي / الملاحظ خطورة الوضع وما تعانيه المرأة من ظلم ومأساة حقيقية وصلت إلى درجة يشكل فيها ذكر اسم المرأة قذارة :

" وكثيراً ما سمعت والدها يتحدث مع جاره فيقول " عبادي حشاك " يقصد جميع نساء الأسرة فيعتذر عن ذكر أسماهن كما يعتذر حينما يتلفظ بلفظ قذر أمام شخص محترم " (ص 195) .

يتقدم الراوي / الملاحظ في هذا الملفوظ بوصفه فاعلاً / شاهداً على ممارسة احتقارية تندرج ضمن برنامج سردي يهدف فيه الفاعل المنفذ [والدها] وبواسطة ضمير الغيبة هم المشحون بقيمة الإذراء إلى إذلال المرأة وإقصائها من كل مقامات الكلام .

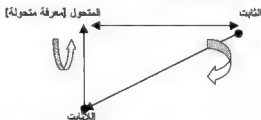
بناءً على هذه المعطيات ، واتطابقاً من المقابلة الأساسية : الثابت / المتحول التي سخرها الراوي / الملاحظ لتحديد مكانة المرأة في المجتمع ، يمكن أن نمثل مختلف القيم الدلالية المقيدة في أثناء التحليل في المربع السيميائي الآتي :



إن المجتمع بوصفه فاعلاً جماعياً يتبنى برنامجاً بنفي من خلاله/ المتحول / بإقصائه لنشاط المرأة . فهو يملك على صعيد الجهات/ معرفة فعل / ثابتة متمثلة في هذه القدرة على إعادة إنتاج الأشكال الثقافية القارة . وعليه ، فإن جميع العناصر التي تدخل في تشكيل كفاءته معبأة لتكريس الثوابت المتجذرة في نظام القيم الموروث . ولئن كان الفاعل الجماعي يرفض المتحول عبر عملية النفي ، فإنه لا يعرف نفسه في التغيير الذي يحمل الجديد وبالتالي تتجامن معرفته الثابتة وتتماهى مع القديم المفروز للقيود المضروبة على عائشة في القرية . ومن هنا فإن الثابت يولد مجموعة من الممنوعات تظهر تجلياتها في المكانة " الخاصة " التي تحتلها المرأة في المجتمع . يمكن أن نمثل مسار الفاعل الجماعي على النحو الآتي :



وإذا كان الراوي / الملاحظ مقتنع بأن البيئة الجزائرية لا تعرف التطور ولا التغيير " (ص 195)، فإنه في اعترافه بوجود الظلم يطمح إلى ترقية المرأة وتحريرها والاعتراف بإسمائيتها وحققها في التفكير والقول وإرساء قواعد معرفة متحوّلة :



2-3 تحليل المقطوعة الثانية :

- الخطاب السردي

كانت عائشة في بداية هذه المقطوعة تعيش وضعاً هادئاً في القرية راضية بالقيود الممارسة عليها . تأتي قوة معاكسة (الشباب العائد من أوروبا) فتحدث اضطراباً في الوضع يؤدي إلى هروب الشباب وعائشة من القرية . ثم لايلت أن يختل التوازن من جديد بالتحدي وفرار الشباب إلى أوروبا . تضع عائشة ويزداد الوضع حدة بعد نمو قوى أخرى (الذئاب) في إطار المدينة إلى أن يعاد التوازن من جديد . فتحرر عائشة من القيود .

حتى نبرز الآلية التي تحكم البنية السردية لهذه القصة ، سنفحص ملفوظ الحالة في الوضع الأولي بتحديد العلاقة الموجودة بين فاعل الحالة وموضوع القيمة .

" وهكذا تتابعت أيام عائشة في قريتها إلى أن حدث الحادث الجليل الذي خرج بها عن المألوف وجعل من حياتها صورة تختلف عن صور بنات جنسها شباب من أبناء القرية... حتى خيالها يبدو أنه محجوز عنها لا تستطيع الانطلاق في أجوائه الرحبة الجميلة " . (ص 196/197) .

تبدأ القصة بوصف الوضع المتردي الذي آلت إليه عائشة . فهي محكومة بمجموعة من القيود أدركت خطورتها إدراكاً جعلها تخرج عن المألوف وتسعى إلى تعويض افتقارها برغبتها في الدخول في وصلة بقيم العالم الآخر المتنافرة مع القيم التي يحملها النظام التقليدي المتجذر في القرية . من هنا ، جاء إعجابها بالشباب القادم من أوروبا كمعطى ثابت في هذه المقطوعة . نحدد الإعجاب في هذا المساق بوصفه تأويلاً إيجابياً لـ / ظاهر / الشباب الذي يشتغل على المستوى التداولي كفعل

إقناعي . بناءً على الممارسة الاجتماعية المألوفة . تعمل أنيقة اللباس على التأثير في الجنس اللطيف واستمالتها باختراقه للقيم الجارية في النظام التقليدي . وتظهر تجليات الفعل الإغوائي في مجموعة من الصور تتعلق مضمونياً لتنصهر في مسارين صوريين ندركما على الصعيدين اللساني وغير اللساني .



إن الفعل الإغوائي الذي يمارسه الشاب أحدث تغييراً جذرياً في الوضعية الاستراتيجية للفاعل الجماعي [الرجال والفتيات والنسوة] الذي أضحت تملكه الرغبة في معرفة العالم الآخر [الغرب]. يمكن أن تفهم هذه الرغبة بالارتكاز على المقطوعة الأولى التي اتضح فيها أن الفاعل الجماعي [المجتمع : فئة الرجال] رافض لكل تطور ولا يعرف نفسه في التغيير الذي يحمل الجديد [لا يعرف التطور ولا التغيير * ص 195]. تعبر عن هذا الرفض الوضعية السردية الآتية :

ف 1 U [الفاعل في فصلة عن المتحول " المعرفة الجديدة].

تعد وصلته بالشباب القادم من أوروبا عاملاً حاسماً أفرز وضعية سرديّة جديدة دخل فيها الفاعل الجماعي في وصفه بالمعرفة الجديدة / ف 1 n م . يمكن أن نصوغ التحويل الوصلي في الشكل الآتي :

ف (ف 2) ← [ف 1 U م] ← [ف 1 n م]

إذا دققنا النظر في هذا التحويل ، نلاحظ أن هذه الوضعية تشكل حالة في مبدأ التبادل principe de l'échange ذلك أن المعرفة المبلغة لا يفقدها أي طرف⁽¹⁶⁾. على هذا الأساس ، نصوغ هذه الوضعية في الشكل الآتي :

[ف 2 n م U ف 1] ← [ف 2 n م ف 1]

غير أن الراوي لا يحدثنا عن مضمون هذه المعرفة المتسمة بالعدوبة والغربة والمصوغة في ألفاظ غريبة . إن الفاعل الجماعي لا يكتفي بامتلاك هذه المعرفة فحسب بل يسعى ، فضلاً عن ذلك وفي غوالب السنوات التواصلية بين الرجل والمرأة ، إلى تبليغها بدوره إلى فاعل [الفتيات والنسوة] لا " يعرف الجديد ولا القديم " (ص 196). إن اتصال النسوة بالمعرفة يشكل في حد ذاته ممارسة ممنوع لا يؤدي خرقه إلى تسليط عقوبة عليهن . إن تقويم الفاعل الإيجابي برضاه عن هذا التبليغ يعد انتقالاً من منطق الثابت إلى منطق المتحول وتنازلاً عن قيد من القيود الأساسية التي كبل بها المجتمع المرأة وأرغمها على النزول إلى مرتبة أدنى من تلك التي يتمتع بها الحيوان . ويتمثل الاختلاف الوحيد بخصوص تلقي هذه المعرفة الجديدة بين الرجل والمرأة في الإعجاب الذي يبديه الفاعل الجماعي [الفتيات] وهو على الصعيد التيمي tymique شعور يبعث على المرور والانتشراح . يقابل هذه الوضعية وضع أولى

شهد فيه ذات الفاعل إقصاء قسرياً يبحث على الحزن والانتفاض . إن هذا التحويل الذي من البنية المردية سيفرز حالة جديدة تظهر تجلياتها في برنامج سردي يحتل فيه الشاب موقع الفاعل المنفذ . فهو يسعى منذ البداية إلى الدخول في وصلة بالفاعل [عائشة] بالتأثير فيها بنظرته وابتسامته والتأرجح في مشيته . تحمل هذه العناصر سلطة تبليغية pouvoir communicatif تتجاوز حدود إعجاب الشاب بها :

" وصادف أن قابلت ذلك الشاب في طريق خال وهو يتأرجح في مشيته والتفت نظرتها بنظرته ، ورائت للشاب ، وهي تتمتع بشيء غير قليل من الحسن والجمال ، فابتسم لها (...) ولم تدرك أن هذه الابتسامة موجهة لها محمل زيادة على معنى الإعجاب بحسنها " (ص 197) .

إن لقاءها بالشاب في فضاء أجنبي بعد خرقاً لثابت حامل لقيمة المنع [وجوب اللاتعلل] . من هذا المنظور ، يندرج فعلها ضمن برنامج تهدف من خلاله إلى التحرر من القيود التي فرضها عليها المجتمع . يقف وراء هذا الفعل التحويلي الأساسي فعل الشاب المتموضع على الصعيد المعرفي plan cognitif ، والمستهدف لكفاءة عائشة [جهة معرفة الفعل] . ولتحقيق فعله الإقناعي ، يسخر مجموعة من القيم الإيجابية المفقودة في المجتمع ليقدّمها كبديل لمعاناتها في القرية :

" فحدثها عن بنات أوروبا وحريتهن . كما وضع لها حقوقها في الحياة ولم ينس ذكر ما أخره لها القانون من الحقوق والمحافظة على رغباتها " (ص 198) .

نلاحظ في هذا المقطع أن الشاب في احتلاله لموقع المرسل يحرك عائشة ويؤسسها فاعلاً منفذاً محتملاً لمشروع الفرار وهو برنامج ملحق programme annexe تكون الغاية منه تنفيذ البرنامج الأساسي [التحرر] المعوض لما تفقده من فضاء القرية من حقوق شرعية وحرية وحسب وسعادة .

إن تحقيق هذه القيم مرهون بانتقالها إلى الهناك [أوروبا] الذي يقدمه الفاعل الشاب كبديل للها [البيئة الجزائرية] .

حتى نوضح الآلية التي تحكم المقابلة بين / الها / et / و / الهناك / ailleurs ، ننتقل إلى المستوى الخطابي لنقدم جدولاً تضبط فيه المسارين 1 و 2 ضبطاً يمكننا من معاينة التحويل الأساسي الذي يغذي البنية السرديّة :

| المسار 1 [ص 196] | المسار 2 [ص 198] |
|--|-------------------------------------|
| - هي إذن كانت ناطقة لا مسؤولة له [أ] | وضع لها حقوقها في الحياة [أ] |
| - إنها دولاب بشري تكبره يد نوبها [ب] | لم ينس نكر ما اقتره لها القاتون [ب] |
| - لا تتحرك ولا تسكن (لا يبارأهم وولغا لرغبتهم [ج]) | من الحقوق والمخالطة على رغبتها [ج] |
| - لا تملك الحق في التفكير [د] | تعيش صحنه في عيش رغد مطروقة [د] |
| | بالحرية والحب والمساعدة [د] |
| العبودية | الحرية |

يتمفصل هذا الجدول على الصعود السيميائي plan sémiotique إلى مقابلة دلالية أساسية :

عبودية عكس تحرر

تعكس على الصعود السردي انتقال عاتشة من وضع مضطرب بكرس عبوديتها [أ ، ب ، ج ، د] إلى وضع قار تمارس فيه حريتها بشكل تحقق مجموعة من القيم تتوافق مع رغبتها في الحياة ، بناءً على هذه المعطيات ، أولت عاتشة إيجابياً فعل الشاب [نقادت لرغباته " ص 198] ، فأصبحت ممتلكة ، على مستوى الكفاءة ، لجهتي/ إرادة

الفعل/ و/ وجوب الفعل /ـ. إن فعل الشاب الممارس عليها هيا لها الشروط اللازمة لامتلاك القدرة على الفعل [تملك من القدرة ما يؤهلها لتقرير مصيرها بنفسها] أولاً ومعرفة الفعل ثانياً . سيمكنها هذا الوضع الأساسي والضروري لكل تحويل من ممارسة حريتها على النحو الذي ترضيه لنفسها :

" وسرها أول الأمر أن ترى نفسها حرة تركب القطار ، وتعش في المدن في أحضان شباب أثيق لم تكن تحلم به " (ص 198) .

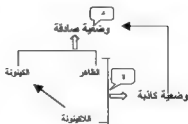
غير أن هذا الاثتراح مرعان ما يتحول إلى انقباض تحولاً يفرز وضعية سردية جديدة :

" ولكن هذا السرور لم يدم طويلاً لأن الفتى ما كاد يستولي على ... حتى تركها وفر قافلاً إلى أوروبا من حيث أتى... " (ص 198) .

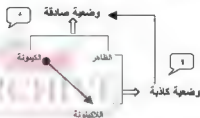
إذا نظرنا ملياً في هذه الوضعية ، يتضح أن الشاب تظاهر بأنه يرغب في تغيير وضعها بتحقيق وصلة شرعية بها : إنها وضعية باطلة أدركها الراوي منذ البداية :

" فتح لها بأحاديثه المصولة أبولاً كانت موصدة دونها " (ص 198) .

يكون الحديث على المستوى المعجمي مصولاً إذا تحققت حلوة المنطق ، ملاحه اللفظ وطيبة النغمة⁽¹⁶⁾ . تأسيساً على هذا ، فإن الشكل المتمظهر في الحقوق والحرية والحب والسعادة يجري مجرى قناع مسخر لقول شيء آخر غير التحرر يعكس عزم الشاب على تحقيق رغبة ... تقوده إلى تحويل اللاقاهر إلى ظاهر *paraître* فينتقل بذلك من وضعية باطلة إلى وضعية كاذبة [ظاهر + لا كينونة] . تتخذه الفتاة لأنها تركز على ظاهر يجعلها تعتقد أنه مطابق للكينونة *être* ، فتضعه مباشرة في وضعية صانقة :



إن فرار الشاب إلى أوروبا يجعلها تدرك أن كينونته لا تطابق ظاهراً سخره للتعدي . فتكتنع التناعاً كلياً بأنه في وضعية كاذبة :



تجسد هذه اللحظة السردية الوضع المتأزم الذي آلت إليه عائشة . فهي لا تستطيع أن تعود إلى فضائلها العائلي لأنها خرقت ممنوعاً [الشرف] يمثل قيمة أساسية في المجتمع الجزائري . وتعني عودتها بكل بساطة الموت . كما أنها فلتت علة وجودها في المدينة ، ويظهر هذا الوضع المضطرب بشكل واضح في الملفوظ الآتي :

‘ هامت الفتاة على وجهها في هذه المدينة المترامية الأطراف ’ (ص 198).

بدل الفعل / هام / من الناحية المعجمية على الحيرة والتحرك بدون هدف ، فهي “ لا تدري أين تتوجه ” . سيفضي هذا الاضطراب إلى وضعية سردية تتحول فيها عائشة إلى موضوع تحرر لذئاب بشرية تتأسس كفاعل منفذ في برنامج الصيد :

" وكانت ذئاب بشرية لها بالمرصاد تتعقب خطاها فاصطادوها في رمشة عين " (ص 198) .

ينجح الفاعل في الدخول في وصلة بعائشة بوصفها فريسة . تدرك صورة الفريسة على المستوى الخطابي في تعالقها بصورتي الصيد والقُتل الممستنتين عموماً للحيوان . ندلل على ذلك ما نجده في المعاجم العربية بخصوص مادة / فرس /:

فرس الأسد فريسته فرساً : صاها و قتلها (...) والفريسة هي ما يفرسه السبع من الحيوان⁽¹⁷⁾. بهذه الإضاءات الدلالية تتضح صورة/ الذئاب البشرية التي تجمع بين سيمي / الحيوان / و/ الإنسان / المنصهرين في الفعل (الاصطباد) والشكل (بشري). سيؤسس الفاعل الجماعي (الذئاب البشرية) عائشة فاعلاً منفذاً في برنامج الغواية :

" ودفعوا بها إلى طريق الغواية فاختارفتها (...) وتلوقت في الميدان حتى أصبحت قطباً فيه لا يباريها فيه رجل ولا امرأة " (ص 199/198).

تؤكد هذه المعطيات النصية كفاءتها المجسدة عبر قدرتها على الإثارة المتجلية في جمالها :

" وهي تتمتع بشيء غير قليل من الحسن والجمال " (ص 197).

غير أن هذه الكفاءة التي تمثل مسلمة تطرح إشكالاً بخصوص جهة / إرادة الفعل / . ذلك أن التفوق في الميدان مرهون سلفاً بالرغبة في الفعل الذي يقوم على أساسها أي تحر في إطار برنامج مسردي معطى يمكن أن نفهم جهة / وجوب الفعل / بوضعها المادي المتردي. فهي لا تملك . وبالتالي ، فإنها مضطرة لببيع جسدها [الاضرار إلى بيع ...] (ص 200) المتوضع على مستوى النظير

الاقتصادي isotopie économique :

" وقد وجدت مثيلاتها في بورتها بين أجسادهن مقابل لقمة من الخبز .." (ص 198/199) .

فهي من ناحية تريد أن تتجاوز المعيق المادي فتتجح في ذلك وتسعى من ناحية ثانية إلى فرض تمايزها على الفاعل الجماعي [الأخريات] إلى درجة إحداث قطيعة جذرية معه :

" وتتخيل نفسها من طينة تخالف طينتهم " (ص 199) .

إن مبعث الرغبة في التفوق والتمايز هو الشعور بضرورة إثبات وجودها عبر الممارسة الكلامية المتميزة التي تحقق لها السمو :

" فأخذت ترى نفسها أسعى مقاماً من زميلاتها " (ص 199) .
ولهذا يجب أن تسمو بأفكارها عنهن . (ص 199) . [ب]

" يجب أن تكون لها فكرة أوسع من أفكارهن وأحاديث تختلف عن هذه الأحاديث البسيطة المتكررة " . (ص 199) . [ج]

نعتبر الملفوظ [أ] نتيجة للتفوق الذي أحرزته عائشة وأهلها للارتقاء في سلم اجتماعي يتحدد موقعها فيه بالنظر إلى الأخريات وتبعاً للثنائية : فوق / تحت المتمظهرة على الصعيد اللغوي [ج]. يستمد [ب] علة وجوده من شعورها بالحظوة الاجتماعية التي أضحت تتمتع بها [أ]. ينبغي أن ننظر إلى السمو ، في هذا المساق ، على أنه ، من حيث الشكل، المعادل الموضوعي لـ " طلب العز والشرف " (18). ويندرج هذا الطلب ضمن برنامج سردي تسعى عائشة من خلاله إلى سد الافتقار الذي أحدثته المجتمع بإذلالها والشباب ... بالطمع ، والذئاب البشرية بدفعها إلى طريق الغواية . تشكل هذه القيم التي ترغب في تحقيقها محركاً أساسياً يعمل على نشوء برنامج في فضاء تحده ، على المستوى الخطابي ، مجموعة من الصور تدخل في تضاد مع تلك المربوطة بفضاء الماخور على النحو الآتي :

" محيط ضيق " (ص 199) " محيط أوسع " (ص 199)

" الماخور العفن " (ص 199) " عالم رحب " (ص 199)

إن عزمها الحاد على الانتقال من فضاء ضيق متعفن إلى فضاء واسع ورحب يجسد استملازاها من عالم أضحت لا تعرف نفسها فيه وإصرارها على التماس موضوع قيمة بدأ يتشكل تدريجياً :



إن موضوع الرغبة في الوضعية الأولى ينصهر في شيء هيولائي ، عديم الشكل ، غير محدد المعالم . وهو في حد ذاته لا يهم بقدر ما يهم التغيير والخروج عن عالم متعفن يفضي إلى عالم نفترض أنه يحقق لعائشة ما يميزها عن الأخريات [الوضعية الثانية]. في الوضعية الثالثة ، يقرن / الشيء / بـ / الجديد / المتعلق ضدياً مع / القديم /: " لا يعرفان الجديد ولا القديم " (ص 196) .

لهي ، من ناحية ، تعلن عن تمرداها على النشأة المحافظة [القديم ، الثابت] التي حرمتها من امتلاك المعرفة الجديدة وتعرب ، من ناحية ثانية ، عن تطلعها إلى الجديد حامل لقيم تحقق لها وجودها ورغبتها في التحرر من " المحيط الموبوء " (ص 196). تتجسد هذه الرغبة في الوضعية الرابعة ويتشكل موضوع القيمة [العنصر الحر]. ينبغي أن نفهم تحريها عن هذا الموضوع على أنه محصلة لطورين متميزين. يخص الطور الأول جهات الإضمار modalités de la virtualité التي

أسست عائشة فاعلاً منفذاً في برنامج التحرر وحركتها للاضطلاع بمهمة التمرد على البهيمنة الجزائرية المحافظة وفرض وجودها ونفوذها وتمايزها. هذا الفعل محكوم بجهتين : / وجوب الفعل / و/ إرادة الفعل / : فهي من جهة ترغب في تغيير وضعها :

"... مدفوعة بدافع حب المصير ورغبة في أن تكون لها أفكار وأحاديث ترتفع عما تفكر في وتحدث به الأخريات " (ص 199) .

ويخضع هذا الفعل ، من جهة ثانية ، لقوة ملزمة [الوجوب] مستجيبة للرغبة في الخروج من العالم المتعفن :

" يجب أن تسمو بأفكارها " (ص 199)

" يجب أن تكون لها فكرة أوسع " (ص 199) .

وإذا انتقلنا إلى الجهات المحيطة [القدرة على الفعل / و/ معرفة الفعل /] ، يقدم لنا النص عائشة على أنها أضحت ممتلكة لـ / القدرة على الفعل / بوصفها موضوع جهة objet modal تشكل في القصة تدريجياً تشكلاً قلب موازين القوى فخرجت عائشة من / الثابت / واستقرت في منطق الصيرورة و/ المتحول / : " ولم يخفها الشارع " (ص 199) .

ففي هذا الملفوظ تكبير بحالة سابقة [الوضع الأولي] تعكس بوضوح تحلل قدرتها وقطعها :

" إنها دولا ب بشري تديره يد ذويها " (ص 199)

" لا تستطيع الإنطلاق ... " (ص 197)

فهي خاضعة لسلطة ذويها وعاجزة أمامهم . يمكن أن نلاحظ هذا الوضع بوضوح في مربع / القدرة / الآتي :



يدل الخوف في استعصائه المعجمي العادي على توقع لمكروه⁽¹⁹⁾ يكون غير مقبول وخطيراً وضاراً⁽²⁰⁾ يمكننا هذا المربع من تطويق وضعن تمايزين في القصة . يتسم الأول بخضوع وعجز عائشة المطلقين ذلك أن القدرة على اللفعل وراثية في / الثابت / الذي يقترن بمجموعة من القيود تنفي حريتها وتطل قدرتها وتجبرها على السير في " طريق مرسوم محدود " (ص 196) . ويتسم الثاني بـ / قدرتها على اللفعل / " فأقلت أولاً عن تعاطي المخدرات " (ص 200)، " ثم أعقبت المخدرات بالانقطاع عن المسكرات " (ص 200) وتمردها على هذا الطريق المرسوم سلفاً باتخاذها قرار المواجهة " ولم يخفها الشارع " . وهو قرار يفترض حرية في اختيار يعكس استقلاليتها واقتناعها بتقرير مصيرها بنفسها .

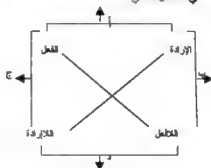
إن الحرية في الاختيار تقتضي / معرفة فعل / مبنية أصلاً على التفكير في الحلول الممكنة للخروج من الأزمة وتستلزم "المقدرة على توقع وبرمجة العمليات الضرورية لتحقيق البرنامج المردي"⁽²³⁾ .
تقترن / معرفة الفعل / في النص بخبرتها :

" أكتسبتها التجارب المرة خبرة " (ص 200)

ينبغي أن نضيف إلى هذه الخبرة تجربة يمكن أن نفهمها على مستوى المنظير السياسي والمتمثلة في شيوع : " أحاديث السياسة

والوطن " (ص 199) التي كان لها عميق الأثر في تحويل مجرى كفاءة عائشة فعززت قناعتها بضرورة إحداث القطيعة مع القيم التي يحملها الخطاب المهيمن في المأخوذ . تلمس أهمية هذا القرار في المواجهة الحادة والعميقة التي شنها عليها " محيطها الموبوء " الذي عمل على إضعاف رغبتها / إرادة الفعل/ التي " تتضارب ومصلحة العمل " (ص 200) .

إن احتدام الصراع يتأسس على رغبتين متنافرتين منصهرتين في بنية جدالية تحكمها مقابلة تغذي هذا الصراع : المقدس / المذموم . تبرز تجليات المقدس على مستوى النظرير الديني ... الذي انتشلها من خضم رذائلها والتي تتعارض على مستوى النظرير الاقتصادي مع المهنة الشائنة . ومن هنا ، فإن / إرادة / عائشة تحدد مجرى فعلها المتوافق مع النظرير الديني . يمكن أن نمثل هذه المواجهة في مربع جهة / إرادة الفعل / [المستمد من نظرية : 4 - مجموعة كلارين - Groupe de Klein⁽²²⁾ في الشكل الآتي :



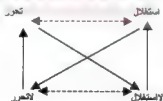
نقرأ المربع في الاتجاه الآتي : الإرادة ← الفعل : بحيث تشكل الإرادة المحددة لمجرى الفعل طرف البداية . تظهر المواجهة في محور الرغبة حين تصطدم إرادتان . إرادة يوجه فيها الفاعل فعله في

اتجاه تعطيل إرادة وفعل عائشة [اللاإرادة / اللطف : د] وتنمية ثروته باستغلال عائشة مقابل لقمة من الخبز إطلافاً من مبدأ غير متكافئ في التبادل . وإرادة يسعى فيها الفاعل إلى توجيه فطه في سبيل التحرر وتحقيق الاستقلالية [أ ، ب ، ج] .

نأسياً على هذه الملاحظات ، يتضح أن عائشة تملك الكفاءة ؛ يعني كل المؤهلات التي تمكنها من الانتقال بسرعة إلى فعل لم تجد صعوبة في إجازه :

" ولم يطل بها البحث ، فتحصلت على عمل خادم في فندق " (ص 200) " ثم وفقت للإهداء إلى زوج " (ص 200) .

وإذا انتقلنا إلى المستوى العادي ، يمكن أن تمثل التفاضلات الدلالية لهذه المواجهة من خلال **مقولين أساسيين** : الاستغلال / التحرر في المربع السيميائي الآتي :



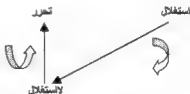
إذا نظرنا ملياً في الدورة الدلالية للنص ، يتضح أن عائشة سعت إلى الخروج من منطق الثابت والدخول في منطق المتحول الحامل لقيم تصل على ترقيتها وتضمن لها حقوقها . إن الدخول في هذا المنطق مرهون سلفاً بالانتقال من الفضاء العائلي [الجزائر : هنا] إلى الفضاء الأجنبي [أوروبا : / هناك /] . غير أن هذا الانتقال لم يتم ولم تحقق عائشة ما كانت تصبو إليه .

هل يمكن أن نؤول إخفاؤها على أنه رسالة message تؤكد على أن الحل الجذري لمعاناة المرأة واستغلالها يكمن في صمودها ونضالها/ هنا / وأن عملية التنوير ينبغي أن تتم من داخل المجتمع وبادماجها في حركيته ؛ وبالتالي فإن البقاء في ذات الفضاء يتقدم كشرط أساسي لتحرير المرأة ؟

ضمن هذا المنظور ، ينبغي أن نفهم بقاء عائشة " القسري " و"البدال " على أنه اختيار صعب لمواجهة غير متكافئة الفرص . وقد استطاعت ، مع ذلك ، أن تدخل في نهاية هذا الصدام العنيف في وصلة بغير جديدة تعيد لها الاعتبار وتعترف بوجودها كإنسان فاعل في مجتمع اضطر في نهاية الأمر إلى الرضوخ لسلطاتها والخضوع لإرادتها :

"... فلم يشأ أن يتساهل معها ويخضع لإرادتها " (ص 200).

ويدل هذا الخضوع دلالة قاطعة على تقويم المحيط الإيجابي لأدائها ؛ وهو مبني على تأويل يفضي إلى تمجيد عائشة بوصفها بطلة . لقد مكنتها النجاح في مشروعها من الانتقال من الثابت إلى المتحول بنفي الاستغلال وتثبيت التحرر :



إن تحقيق هذه النقلة يجري في الاتجاه المعاكس للفاعل الجماعي [المجتمع] الساعي إلى فرض نظام الثابت في سبيل تكريس الاستغلال وضرب كل ما له علاقة بالمتحول :



وقد اتضحت هذه المعارضة العنيفة لطموحات عائشة ورغبتها في التحرر في الملفوظ الآتي :

"... ضج منها محيطها الموبوء وأصبح لا يتحملها ولا يقوى على احتمال نزعتها الجديدة " (ص 200)

لم ينجح الفاعل في تحقيق هذا المسعى وفي صموده أمام قيم جديدة قلبت موازين القوى وألجأته إلى " التساهل معها " و" الخضوع لإرادتها ".

الخاتمة :

تأسيساً على ما سبق ، نلاحظ أن المواقع الاستراتيجية للفاعل الجماعي [المجتمع] اهتزت بفشله في تثبيت الفعل الوراثي من أجل المحافظة على نظام يقصي كل ما له علاقة بترقية المرأة وحريتها وحققها في التفكير والكلام والوجود . وقد شكلت هذه القيم المنصهرة في موضوع تحرر عائشة خرقاً لقانون العائلة الريفية والنظام التقليدي ودعوة صريحة إلى ضرورة إحداث قطيعة جذرية مع العالم المتخلف . وقد لخصنا هذه الدعوة بوضوح في الخطاب الموضوعي للراوي / الملاحظ الذي أبرز المرتبة الدنيا التي تحتلها المرأة في سلم اجتماعي يشيئها ولا يعترف لها بحقوقها في الوجود . وقد سخر قصة عائشة باستشارة الماضي وتحيين الحاضر لإقناع الاطراف الفاعلة في المجتمع

بهذا الوضع الذي آلت إليه وأن المسبب الوحيد لخلاصها منه وتحررها من قيوده وبناء مستقبل يكفل لها كرامتها الإنسانية هو نضالها .



الإحالات

- - أحمد رضا جوجو ، خادة لم القرى وقصص أخرى ، المؤسسة الوطنية للكتاب المطبعة ، وحدة هرجاية ، الجزائر ، 1989 .
- ولد الكاتب بقرية سيدي عتبة قرب بسكرة في سنة 1911 . تخرج عن الدراسة بعد أن نال الشهادة الابتدائية . ثم لم يلبث أن انتقل في سنة 1934 إلى الجزائر حيث استأنف دراسته صدرت له أول مقالة بمجلة لرابطة العربية بعنوان ' الطريقة في خدمة الاستعمار ' (1937). ثم أخذ ينشر في مجلة المنهل المكنة . وبعد عودته إلى الجزائر في 1946 ، انضم إلى جمعية العلماء ثم عين مديراً لمدرسة التربية والتنظيم بقسنطينة . وقد شغل منصب كاتب عام للمعهد عبدالحميد بن باديس بعد أن عين في 1947 . وظل مضطرباً بهذه المهمة إلى أن استشهد في ربيع سنة 1956 . لمزيد من التفصيل ، انظر .
- د. عبدالمكسر مرتضى ، فنون القلم الأبي في الجزائر 1931 - 1954 ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1983
- 1 - F. de Saussure, cours de linguistique générale, Payot, Paris, 1972.
- 2 - L. Hjelmslev, Prolegomènes à une théorie du langage, éd. Minuit, Paris, 1984.
- 3 - A. J. Greimas, J. Courtès, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979.
- 4 - جوزيف شريم ، التعبير في التصميم في علم دلالة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 18/19 ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، أيار ، 1982 ، ص 72 .
- 5 - جورج موناس وآخرون ، البنيوية والفكر الأدبي ، ترجمة محمد لقاح ، دار إفريقيا الشرق ، دار البيضاء ، 1990 ، ص 75 .
- 6 - حميد الحميداني ، سحر الموضوع ، مطبعة النجاح الجديدة ، المغرب ، 1990 ، ص 93 .
- 7 - سعد علوش ، النقد الموضوعي ، شركة بابل للطباعة ، الرباط ، 1989 ، ص 11 .
- 8 - جورج يوهانس وآخرون ، معجم المستويات في :
- مجلة التواصل اللساني ، المجلد الثالث ، العدد الأول ، دار النجاح الجديدة ، المغرب ، مارس 1991 ، ص. 86/76 .
- 9 - يوسف خاري ، مدخل إلى الأكسنية ، مطبق 1985 ، ص 40/270 .
- 10 - عبدالعزیز نكيمات ، الواقع الجمالي وأليات إنتاج الواقع عند وولف شتاغ إيزر في .
- دراسات سيميائية ، العدد السادس ، مطبعة النجاح الجديدة ، دار البيضاء ، خريف / شتاء 1992 ، ص 63 .

- 11 - سامي سويدان ، مقارنة سيميائية قصصية ، الفن والكتاب لـ نجيب محفوظ في -
مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 19/18 ، مركز الإثراء القومي ، بيروت ، آذار 1982 ،
ص 226 .
- 12 - A.J. Greimas, J. Courtès, op. p. XXX.
- 13 - Groupe d'Entrevernes, Analyse Sémiotique des textes. P.U.L, Lyon, 1984.
- 14 - A. J. Greimas, J. Courtès, op. p. 348.
- 15 - Groupe d'Entrevernes, op. P. 28/29.
- 16 - ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، دار الجيل / دار بيروت ، لبنان ، 1988 ، الجزء الرابع ، ص
779/778 .
- 17 - إبراهيم مصطفى ، أحمد حسن الزيات ، حامد عبد القادر ، محمد علي التناجر ، المعجم الوسيط ،
دار الدعوة ، استنبول ، تركيا 1989 ، ص 681
- 18 - المرجع نفسه ، ص 452 .
- 19 - المرجع نفسه ، ص 262
- 20 - Groupe d'Entrevernes, op. p. 117.
- 21 - A. J. Greimas, Du Sens. Seuil, Paris, 1983. p. 220
- 22 - Op, p. 137.



- قبل أن أبدأ الحوار هذه المرة^(١)،
أراني أواجه رغبة بتقديم تحية تقدير
وإعجاب للنادي الثقافي الأبي بجدة
لما يقدمه إلى الثقافة العربية والقراء
العرب من مواد قرائية غنية ومتنوعة
عبر إصداراته رفيعة المستوى .

أخص بالذكر منها "علامات في العقد" وشقيقتها "هذور" دون أن
أنسى الإصدارات الأخرى المتخصصة ، بعضها للشعر ، وبعضها للقصة
والبعض الآخر للترجمة . هذا كله في نادٍ ثقافي واحد ، في مدينة واحدة
هي "جدة" .

ولسوف يدعوني ذلك إلى توسيع تحيتي لتشمل النوادي الثقافية،
والمقيمين عليها ، والذين يذوقونها مادياً ومعنوياً في "الرياض"
(العاصمة الثقافية الجديدة في وطننا العربي) و"مكة المكرمة" مهبط
الوحي وموطن الرسالة العربية الخالدة ، و"الطائف" ، وسائر أنحاء
المملكة العربية السعودية .

ففعلاً أصبح الإنسان يحس بأن الدولة كلها ، تلك الرقعة
المستراعية الأطراف ، قد غدت ورشة عمل فكري ثقافي يتنافس فيه
المبدعون والمفكرون ليرفعوا راية الثقافة العربية عالياً ، وليعيدوا إلى
حضارة العرب ، من حيث انطلقت شعبتها الأولى ، ألقها وزهوتها . ذلك
الإحساس لا بد وأن يرتبط بشعور الغبطة والفرح والرضا والأمل الكبير
بأن الموجة تعاود محيطها والجدول يراجع منبعه ، وأن نجداً ، والحجاز
تستعيدان مجدهما التالد الذي كان لهما في إنتاج الشعر العربي في
الجاهلية ، واحتضان الدعوة الإسلامية الخالدة .



• - أعود بعدها إلى الحوار مع الجزء الخامس والثلاثين من 'علامات' مكتفياً هذه المرة بمقالتيْن اثنتيْن أخفتا مني ومن مساحة هذه المجلة ما يكفي .

أ - اللغة العربية والتكوين الثقافي لطلاب الجامعة

للدكتور : سعد دعبس .

• - إن موضوعاً كهذا يطرح جملة أسئلة قبل أن نحاول الدخول إلى عالمه ؛ نرى من أهمها ما يلي :

1 - لمن نتوجّه بخطابنا ونحن نبحث عن التثقيم ، وتحديدأ ، قضية اللغة العربية والثقافة في جامعاتنا ؟.

- أنكتب للذين خرجوا من دائرة الجامعة والتثقيم لبلوغهم سنّ التقاعد ، وأصبحوا يستهلكون الثقافة ؛ وقليلاً ما ينتجونها ، أي أصبحوا يقرؤون فقط ، وقليلاً ما يكتبون .

- أم نكتب للأكاديميين المتخصصين الذين يقصرون جهودهم على البحث والاستقصاء واستنباط الأحكام ؟.

- أنكتب للأساتذة الجامعيين الذين ما يزالون في الميدان يفعلون ويتفاعلون ويعلمون طلاباً سيكون منهم غداً المعلمون والباحثون ومنتجو الثقافة ؟.

- أم نكتب للمربين الذين عليهم متابعة أحدث النظريات التربوية ، واقتراح الطرائق التي يتوصل بها المعلمون والباحثون ليسهموا الإسهام المناسب في تكوين الألفة بين جيل الشباب الجامعي ولغته القومية ؟.

- وأين هو نصيب الطلبة من خطابنا ، وهم محور الإهتمام ، ومبعثه ومادته الأساسية ؟

- أم نكتب لهؤلاء جميعاً في آن واحد ، وفي البحث الواحد أو المقالة الواحدة ؟ نظراً لتداخل مواقعهم الميدانية ، وتقارب مستوياتهم المعرفية والذهنية ، ووحدة توجهاتهم الثقافية والتربوية ؟

2 - كيف نوجه كتابتنا ؟ وبأي مستوى سنكتب ؟

- أكتب باللغة الأكاديمية والمنهجية الصارمة ؟ وفي هذا .. ألا نحرم آخرين ، حقهم أن ينتفعوا ، من أن ينتفعوا ؟

- أم نشخص ونغرق في التفاصيل ممسكين بكل قضية فلا ندعها حتى تستوفي حقها من الدرس والبحث والاستقصاء ؟ وفي هذا.. ألا يخشى من الوقوع في الإطالة المملة ، والغياب عن الصورة المثلى ؟

3 - ماذا نعني بقولنا : ' اللغة العربية ؟ ' وماذا نعني بقولنا : ' التكوين الثقافي ' .

هل نعني مقدار المحفوظ في الأدب العربي شعراً ونثراً وخطابة ؟ ومن القواعد العربية صرفاً ونحواً وإعراباً ؟ والعلوم العربية بلاغةً وأساليب ونقداً ؟ والتاريخ العربي سياسة وإدارة واقتصاداً وعلومًا وفنوناً ؟

- أم نعني شيئاً أبعد من ذلك وأهم ؟ أن نطمح إلى صقل العقل والذائقة والشخصية للحصول على الشاب العربي الواعي المتمكن ذي الشخصية المستقلة ، المزود بوسائل البحث من معرفة وسواها ، القادر على الإبداع وإنتاج الثقافة ؟

وأسئلة أخرى كثيرة قد تخرج هذه المحاورة هنا عن هدفها الذي وضعت له .



فإذا ما دخلنا عالم المقالة وجدناها تبدأ بتعريف الثقافة إذ قدم الكاتب تعريفات عدة لبعض المفكرين والنقاد متقاربة كلها ، وإن هي تمايزت عن بعضها ببعض التمايزات .

وقد توقف الكاتب عند مقولة نسبها إلى " إلبوت " ، وهي مما لا نصب أن الناس يختلفون حولها ؛ ومؤداها أن الأمة ، لكي تحافظ على نقائها وأصالتها وقدرتها على الإبداع والتجديد ، يجب أن تحفظ وحدتها . ولكي تحفظ وحدتها يجب أن تحصن تلك الوحدة بالإنفتاح على العالم ، وتحسين أدائها بالتعددية الثقافية . أي بامتلاك أساليب المعرفة ، وإثراء تجارب الأمة ، وتجذير أصولها في أعماق التربية الإنسانية .

ونحن في تفسيرنا هذا ربما توسعنا قليلاً . إلا أننا لم نأ - فيما نرى - عن القصد الذي رمى إليه الكاتب .

ثم انتقل من تعريف الثقافة إلى " الارتباط الشديد بين الجامعة والسياس الثقافي " ، فرأى أن الطلبة " ليسوا مجرد متلقين للمطومات ، وإنما هم أيضاً محرك للتغيير الاجتماعي " ⁽¹⁾ ، وانتقل مباشرة إلى القول " إن التعليم الجامعي ، وهو المنارة الحضارية الكبرى للمجتمع ، ينبغي أن يسعى دائماً إلى تحديث أدواته ومناهجه ، ويجب أن يكون التجديد في هذا التعليم واعياً لذاتية المجتمع ، وليس تقليداً للجامعات الغربية " ⁽²⁾ .

* - إن هذه بداية صحيحة ومناسبة جداً للدخول في الموضوع ، لولا أننا رأينا الأستاذ يتكبد الطريق وشيكاً لينتقل بنا إلى تاريخية اللغة العربية وتاريخ العرب الحافل بثقافة أنواع العلوم والآداب ، واستيعاب البيئة العربية وتجلياتها الإبداعية في التأليف والترجمة ، منساقاً وراء عاطفة خطابية مؤثرة أشبه بمرافعة قضائية يقدمها محام لمن قوي الحجة والأداء والبيّنات . ناسياً أن القصد الأساسي من مقالته هو ربط موضوع اللغة العربية بالتكوين الثقافي لطلابنا في مرحلة التعليم الجامعي .

ولكيلا نتجاوز على المقالة وصاحبها نشير على ما أشار إليه من انبهار البعض باللغات الأوروبية انبهاراً دفعه إلى الهجوم على اللغة العربية ، ورميها بالجمود والتقصير عن مواكبة الحضارة الحديثة بأشغالها ورموزها ومبتكراتها . وهذا ما وصفه الكاتب بـ " التيارات التغريبية " (3). ولعل هذا ما دفعه إلى أن يقدم تلك المرافعة القضائية الموفقة والجريئة . ونحن نضيف إلى الأسباب التي أوردها أستاذنا ، ولطه غير غافل عن ذلك . أن هؤلاء الدعاة التغريبيين إنما عرفوا اللغات الأوروبية ولم يعرفوا اللغة العربية لأسباب موضوعية ، على رأسها أنهم أوفدوا ، بظروف عادية أو استثنائية ، إلى الدراسة في الغرب إثر حصولهم على الشهادة الثانوية هنا ؛ وربما قبل ذلك ، أي قبل أن ينالوا قسطاً مناسباً من ثقافتهم العربية ولم يكونوا بلغوا نضجهم بعد لتفاعلوا التفاعل الصحي والصحيح مع روحية اللغة العربية والثقافة العربية ، بل على العكس ، تكونت شخصيتهم الثقافية من خلال ما تلقّوه في بيئات الغرب الاجتماعية والتطعيمية والتنقيفية من جامعات ونواد ومسارح وصحافة وإعلام مرني ومسموع .. فإذا ما تصدّى بعض من هؤلاء للكتابة عن اللغة العربية فإنه غالباً ما يكتب وهو يجهل منها أكثر مما يعرف عنها بكثير .

لقد حاورني مرة طبيب عربي مندهشاً كيف نعظم الطب في الجامعات السورية باللغة العربية ، وبذهن ذلك الطبيب أن أطباءنا يكتبون حتى وصفاتهم الدوائية باللغة العربية ، وكان من الصعب أن يصدقني بأننا نعظم الرياضيات وسائر العلوم الأخرى كذلك باللغة العربية ، وأن المصطلح العلمي يبقى ملك اللغة التي أبدعته ، فلابد أنه مصطلح عالمي . ونحن نكتب عنه شروحات لطلابنا كي يفهموه ويستخدموه عن وعي وثقة ومعرفة . وهكذا كان شأن اللغات الأوروبية مع اللغة العربية أيام كانت تنتج العلم والمعرفة وتضع مصطلحاتها . ولما سألته اعترف

لي بأن الأتراك مثلاً ومثلهم البلغار والرومان يحلمون العلوم ومنها الطب بلغاتهم . فهل لغات هؤلاء أعرق من لغتنا ، وأقدر منها على مجاراة العصر في تطوره ؟.

وبالعودة إلى مقالة الدكتور سعد نراه يمهد لمراجعته عن اللغة العربية بالفقرة التالية التي نقول : " إن اللغة في أي مجتمع ليست مجرد أداة للتعبير ، أو مجرد وسيلة للتفاهم ؛ لأنها ، بإيجاز ، وجود الإنسان وكيونته . إنها وجدانه ومشاعره وفكره وقيمه ومبادئه إنها رؤيته للكون والحياة والوجود والعدم والماضي والحاضر والغد والمصير . إنها إنسانية الإنسان وقد انعكست من سماء النفس إلى آفاق الآخرين ⁽⁴⁾ .

إن هذا التمهيد مقطوعة شعرية رائعة غنية بالدلالات وباهرة الأسلوب والأداء الفني . مشحونة بالعاطفة والمشاعر المؤثرة ، حبذا لو استثمره الكتائب ليدخل الموضوع حيث كان يجب أن يدخله ؛ أي أن يتعامل مع واقعنا الثقافي والتعليمي في جامعتنا لا أن تأخذه ردة الفعل فينبهري للدفاع عن لغتنا وثقافتنا التاريخية وذلك مما ملأ كتب التاريخ الأدبي والعام عندنا وعند سوانا .

ونحن ، وإن كنا أخذنا على أستاذنا هذا الخروج عن سياق النص ، لا نملك إلا أن نبدي إعجابنا مرة أخرى بهذه الفقرة الجميلة في سياقه الذي مال إليه والتي نقول :

" ولنتوقف هنا لحظة للتساؤل ، مرة أخرى ، ونتعجب : لماذا ⁽⁵⁾ هذا العناق الحميم في الثقافة العربية في عصور ازدهارها بين العلوم الإنسانية ، والعلوم التجريبية ؟ بين الفلسفة باتجاهها الإنساني وعلوم الطب والهندسة وغيرها .. ونتساءل مرّات ومرّات ، لماذا حُرّمنا في مناهج تعليمنا العربية المعاصرة من هذا العناق الطمي الرّائع بين ما هو إنساني وما هو تجريبي في ثقافتنا العربية المعاصرة ؟. لماذا ؟. هل

ننتظر إلى أن يأتينا الإلهام من مصادر غير عربية ؟⁽⁵⁾. ونحن ، بعد أن نسأل معه : لماذا ؟. نعود فنسأله : لماذا عاد هو إلى مرافقته التاريخية التي استغرقت من مقالته أكثر من سبع صفحات من أصل سبع عشرة صفحة تشكل كل المقالة ؟. والموضوع - موضوعه - ليس الدفاع عن اللغة العربية أيام كانت الأمة مزدهرة بثقافتها وعلمها ومعرفتها ومستحكة بلغتها ، بل البحث عن سبل إعادتها إلى مكانتها ومكانها الطبيعي بين اللغات .



• - فإذا ما انتقل الأستاذ إلى السؤال الثاني أو العنوان الكبير :

" أين تقف اللغة العربية المعاصرة من التكوين الثقافي لطلاب الجامعات ؟. وجدناه ، وقد دعت الحاجة إلى التفصيل والتشخيص ، يختزل ويكتفي بوضع الضاويين التي تتلمس مواطن العلة في ضعف اللغة العربية والثقافة عند طلابنا في الجامعات . وقد عذّر سبعا من العطل إن كانت تضوئ على الحقيقة فإننا لا نراها تنير الحقيقة الإنارة الكافية⁽⁶⁾ . ولذلك سنستسمح بأن نضيف ما يلي :

أ - ضعف المناهج التي توضع لطلاب الدراسات الإنسانية واضطرابها .
ب - نقص إعداد المدرسين وأساتذة الجامعات ، والاكتفاء منهم بالشهادات العلمية التي يقدمونها دون اشتراط شرط التأهيل التربوي أو إخضاعهم إلى دورات تدريبية مبرمجة في التأهيل التربوي .

ج - قلة إحالة الطلبة إلى المراجع القرآنية المعنية لدراساتهم ، وقلة حلقات البحث التي يكلفون إعدادها ، أو ضعف الاهتمام بحلقات البحث إن هم كلفوهم بها .

د - ضعف الكتاب الجامعي ، وحصر أسئلة الامتحان به .

هـ - إلغاء الامتحان الشفوي من الدراسات الإنسانية . وكم كان للامتحان الشفوي من أثر على تكويننا الثقافي واستعدادنا المعرفي .

و - ندرة الندوات الجامعية ، وحصرها بأملوب المحاضرة ، حيث ، إن هي وجدت ، يحضرها الطالب مستمعاً لا مشاركاً بحوار ولا مسموح له بإبداء رأي أو وجهة نظر إلا في حدود السؤال للمحاضر .

ز - إلغاء نظام الدورات في الامتحانات العامة ، وتأثر المواد في النجاح والرسوب ، وتصميم النظام الفصلي وفك الارتباط بين المواد الامتحانية بحيث يُسمح للطالب بأن يحمل معه إلى الفصول أو السنوات التالية مواد من السنوات السابقة .

هذا ، ولكوني بعيداً نسبياً عن الوسط الجامعي أقدر أنني قد فاتني ذكر أسباب وعوامل أخرى مهمة .



* - وأخيراً وضع الكاتب عنواناً ثالثاً كبيراً هو :

3 - " نحو رؤية منهجية لدور اللغة العربية في التكوين الثقافي لطلاب الجامعات " (7).

وأول ما أقترحه الربط الوثيق بين الدراسات في الطب والكيمياء وغيرها والعلوم الإنسانية كالفلسفة والأدب وغيرها . ثم توسع إلى الارتباط بين سائر العلوم الإنسانية والفلسفة والأدب .

ففي هذه المناسبة أذكر أن نظامنا الجامعي في كلية الآداب كان يجمع طلاب الكلية كلهم في السنة الأولى تحت عنوان : " الثقافة العامة " . فكان ندرس الأدب والجغرافيا والتاريخ وعلم الاجتماع والصرف

والنحو ولغة أجنبية حية ، ولغة قديمة من لغات المنطقة (الفارسية أو السريانية أو العبرية). ثم يتوزع الناجحون على أقسام الكلية حسب اختيار كل منهم ، فكانت سنة تحضيرية لفروع الدراسات الإنسانية كلها .

وبعد نجاحنا في التحريري وبعده الشفوي أي في السنة الثانية كان مناجنا (أو شهادتنا الثانية) في قسم اللغة العربية تاريخ العرب والإسلام (من الجاهلية حتى العصر الحديث). ومعه التاريخ البيزنطي لما كان للدولة العربية الإسلامية من علاقات جوار سلبية أو إيجابية مع الدولة البيزنطية ، مع برنامج مخفّف للغة العربية ومثله للغة الأجنبية . ثم في السنة الثالثة (أي الشهادة الثالثة) كانت علوم اللغة العربية (الصرف والنحو والبلاغة والعروض وفقه اللغة). مضافة إلى " علوم القرآن " و " علوم الحديث " . وأخيرا في سنة التخرج (أي السنة الرابعة والأخيرة التي تخول الطالب بنتيجتها الناجحة على شهادة الإجازة "الليسانس" في الآداب - قسم اللغة العربية) كنا نتفرّغ لدراسة الأدب العربي في مختلف العصور . ولم تكن مقيدتين بكتاب واحد . بل كانت المراجع التي يسميها الأساتذة مصادر الأسئلة أيضاً . ولعلّ الأهم في هذا كله هو نظام الامتحان الشفوي الذي كان يقوم على أن ينتقى الطالب من بين أوراق كثر مطوية ورقة وسؤالها مكتوب فيها على شكل موضوع مطلوب الحوار حوله . وأذكر أن نصيبي في الحوار كان حول أبي نواس.

فكان يتخرج الطالب المزود حقاً بأسباب المعرفة المناسبة ذو الحجة القوية والشخصية النامية التي ترمست في عدد من جلسات المحاورة مع لجان الامتحان لا تغل عن أربع جلسات في حال نجاح الطالب في كل امتحان من الدورة الأولى .

وفي هذا استيفاء عملي لما اقترحه الأستاذ في مقالته من ربط

الدرس الشعري بالموسيقا⁽⁸⁾ واللحن لصف لصف الذائقة الفنية وضبط القراءة، لأن الطالب سيقراً أمام اللجنة نصاً ما قراءة جهرية تُقدّر علامتها ؛ ثم يجاوز في معانيه ودلالاته وأسلوبه ومستواه الفني .. وما شاكل . ويسأل أسئلة إعرابية صرفية ونحوية ، وأسئلة بلاغية ، والتعرف على الوزن الشعري للنص المقروء . وربما زحافات البحر وجواراته إلخ .. هذا قبل الانتقال إلى صاحب النص المقروء ترجمة وحياة وتصنيفاً ، وما إلى ذلك . والولوج من خلال ذلك إلى المقارنة بينه وبين أدباء عصره .. وحتى البحث في ديوانه ومؤلفاته إن هي تعددت ، والسعيد من حصل بعد ذلك على درجة " جيد " . بينما توزع الآن درجات الامتياز والشرف دون حساب ، ودون معرفة أحياناً .



*- وبعد .. فهل نطمح إلى أن نحصل على نظام تعليمي جامعي يحترم الأستاذ الجامعي أولاً وقبل أي اعتبار ؟. ويحرك عقول طلبتنا على البحث والاستكشاف ، والتمرن على الرأي الجريء المدعوم بالحجة القوية والبرهان المصاطع ؟. وذلك بأن ننشئ لهم المكتبات الفنية المزودة بالكتب والدوريات وأجهزة الكمبيوتر والانترنت ، وندرهم ونيسر لهم سبل الاستفادة من ذلك كله ، لا .. بل نجعل التعامل مع المكتبات نشاطاً متوازياً ومتآزراً مع النشاطات الجامعية الأخرى . وأن نضع لجامعتنا مناهج تحفظ مكانة لغتنا وثقافتنا التراثية مع الانفتاح على ثقافات الأمم ؛ والسعي الدؤوب لمواكبة عجلة التطور دونما كسل أو وجل أو قنوط . ولا بد أن يواكب هذا لدى الدولة خطة تنموية لاستيعاب هؤلاء الطلبة مستقبلاً وهم عدة الغد المأمول بتوفير فرص العمل المناسبة لضمان صيانتهم وضمان فائدة الوطن منهم . وتحريك فاعليتهم الإبداعية ، وارتباطهم المتين بأمتهم ماضياً وحاضراً ومستقبلاً . وبذلك " وبما يكمله

من مقترحات نحصل على ما هدف إليه الأستاذ "سعد" في مقالته . وله ،
ولإصدارات "علامات" أطيب التحية .



2 - اتجاهات تلقى الشعر في النقد العربي المعاصر

للدكتورة لطيفة برهم

"- التقيت بالدكتورة لطيفة برهم كاتبة هذه المقالة مرة واحدة على هامش ندوة فكرية في كلية الآداب بجامعة اللاذقية . هي من جيل بناتي ، وأنا من جيل أبيها ؛ ومع ذلك فقد كان تواصلنا الفكري سهلاً ميسوراً وتلقائياً على القضايا التي تناولناها حول الأدب والشعر بخاصة دون حواجز العقليتين المفترض أن تقوم بين جيل بأفل وجيل يشرق . ذلك لأنها تملك فضيلة التواضع والخلق الرفيع مضافة إلى حصيلة ثقافية غنية ومتنوعة (تقوم عليها شاهداً مقالتها التي سنتعرض لها هنا بالحوار) إلى جانب شخصية نقدية غير مستعارة من الغير .

ولقد سررت عندما وقع نظري على مقالتها المذكور عنوانها آنفاً في إصدار "علامات" . فألقيت أقرأ المقالة بتأن وروية ، ثم لم أكد أنهى قراءتها حتى وجدتني أعود إلى استئناف القراءة من جديد . ذلك للمنهجية الصارمة التي أخذت بها بحثها ولغتها الاختزالية التي تقترب حيناً من التصنيف ، وحيناً من التدقيق ، وفي كل الأحيان من الأسلوب العلمي المحدد ؛ فقالت : إنها "قسمت الدراسة إلى مدخل وثلاثة محاور رئيسة"⁽⁹⁾ . وذلك ما جعل البحث صعباً نوعاً ما أقرب إلى الألق الأكاديمي منه إلى الألق الأدبي ؛ ولا أكتف ، وقد قرأتها للمرة الثالثة ، ونظراً لأنني شاعر ، شعرت ، وأنا أراها تستعرض بعض المناهج النقدية ، وتقدم شيئاً

من أقوال أصحابها .. شعرتُ بأنّي كالأرض البور والنقد يفلح بشعري وبشخصيتي في كل اتجاه دون أن أدري ماذا يفعلون. ومع ذلك ؛ ومن أجل ذلك ، فقد صمّمت أن أنصدّي لأقوال هؤلاء ومدارسهم بالحوار من خلال ما عرضته الكاتبة فقط . ولسوف أحاول أن أتتبع هذا المنهج بمدخله ومحاورة الثلاثة ، وأقيم معه بعض الحوار .



* - المدخل (نظريات التلقي في النقد الأوروبي المعاصر) :

إنّ ما عرضته الكاتبة تحت هذا العنوان من شرح ، وما وضعته من عناوين فرعية ، عرضته عرضاً دقيقاً ، وإن يكن مكثفاً ومثقلاً بأسماء أصحاب المناهج النقدية ، واجتهاداتهم . إلا أنني لم أرها عنت إلا نقرأ قليلاً من القراء لا يتعدّون سور الجامعة . وهذا يفقد المقالة الأدبية مشروعيتها إلا أن تكون المجلة المنشورة فيها متخصصة بالوسط الأكاديمي الجامعي . ولعلّ الدكتوراة غير غافلة عن المصير الذي صارت إليه حركة النقد في الغرب إذ لا تكاد نظرية أو فكرة تصل إلى المطابع حتى تولد أخرى تهشمها وتسفّوها . والقوم (في الغرب) إلى جانب معاناتهم الفراغ النفسي والخواء الروحي يعانون أزمة المواعمة في عصر الاستهلاك الأمريكي بين مصطلحات السوق ومصطلحات العلم . فالمبدع أصبح (منتجاً) . والقارئ (مستلحقاً) ، ولو أنصفوا لقالوا (مستهلكاً) وقد قالوها غير مرة . والنص أصبح (رسالة) والعمل الأدبي (خطاباً) . وبالتالي تكاثرت فجائعهم التي يكبسونها بسببها الحداد ، فالمؤلف - رحمة الله عليه - يموت لحظة (إنتاج النص) ، والقارئ يستهلك النص ويختفي بعد حين ليبقى النص فضاءً أثرياً يشير إلى دلالاته ، ثم يطوى . وتخدو القصيدة الإبداعية كجثة المشرحة ، وظيفة دارسها أن يتعرّف على أعضائها فقط . وليس على وظائف تلك الأعضاء

الحيوية . ولذلك فقد التواصل الإنساني الحميم بين الأديب وقرائه ، وأصبحت معقّلة عنبرة الملحمية وألفية ابن مالك سواءً بصواء . هذه لها دلالاتها ، وتلك لها دلالاتها . وماذا تريد الذرائعة الأمريكية غير هذا ؟ أليس هذا بعض ما يفسّر أسباب عزوف الناس عن قراءة الشعر بعد أن رأوا هذا الشعر المتهافت الذي لا يحقق جمالية ، ولا يبتث عاطفة ، ولا يحمله جناح خيال ، ولا يطالبه النقد الأدبي بذلك ؟.

لقد بدت لي الدكتوراة لطيفة ، وهي تكتب ، شخصية أخرى مخالفة لشخصيتها وهي تتحدث . إن غنى ثقافتها وتمكنها واستيعابها المدارس النقدية الحديثة في الغرب في مراحلها الثلاث (ما قبل البنيوية ، ومع البنيوية ، وما بعد البنيوية) ومقدرتها الفارقة على الصبر والبحث والتلخيص والربط . هذا كله مما ينير الإعجاب ويرفع مكانتها عندي وعند غيري . بيد أنني وذلك الغير نتوقع منها أن تصوغ معرفتها بأسلوب مخفّف يناسب القارئ المثقف (ولا أعني المتخصص) طمعاً في تصميم الفائدة ، والانتفاع بها .

ونرجو أن تضع الدكتوراة في حسابها هذا الواقع المأساوي لطلابنا في كلية الآداب وحاجتهم الماسة إلى لغة كتابية أيسر تناولاً وأوفر حظاً بالفهم .

لقد حاولت الكاتبة أن تهوّن علينا وترينا وجهاً آخر لحركة النقد الغربية . (فنظرية القراءة أو التلقي - كما قالت - من النظريات المعاصرة التي لفتت الانتباه إلى القارئ بوصفه طرفاً مهماً يسهم في إيجاد العمل الأدبي ، ويشكّل بعده الجمالي . وهذا يعني أن النص الأدبي لا وجود له إن لم يُقرأ . وأن القراءة نشاط جمالي ، ووجود فكري ، وممارسة داخل وجود النص ، فهي غير مستقلة عنه . وأن التلقي يتميز بالاستقلالية عن النص ، لأن القارئ يتلقّى ، ويستقبل ما هو موجود في النص⁽¹⁰⁾ .

وإني لأكبح - كقارئ عتيق - في هذا القول تحايلاً على النقد القديم ونأياً عنه بالابتعاد عن مفرداته ؛ وإن لم يكونوا يستطيعون أن يخرجوا من آفاقه إلا لبضيعوا ويضيعوا . فالنص الذي لا تجلوه جمالياته من أين لأي قارئ أن يشكل بعده الجمالي ؟. والنص الذي لا يفتني بالفكر من أين لأي قارئ أن يغنيه بأي فكرة ما لم تكن تصفاً أو إقحاماً على عالم النص ؟. والنص الذي لا يفيض عاطفة ومشاعر إنسانية من أين للقارئ أن يدهش به ويسبح في مياهه ؟ بل .. كيف لأي قارئ أن يقرأ قراءة متأثرة بالفن والإلهام ما لم يكن النص غنياً بعوالم الفن والإلهام ؟.

فالنقد الأدبي المعاصر نقد مأزوم يلهث في مقاهي الأدب حول موائد الاستهلاك الثقافي التي زرعتها أمريكا في العالم كوجبات الطعام الجاهزة والسريعة .

عندما ينحني الأثر العاطفي والخيال والقيم الإنسانية والتواصل بين البشر من النصوص الأدبية ماذا يبقى منها غير جثة هامدة لا نفع بها ؟. بل لماذا نكتب ولمن نكتب أصلاً ؟. وهل الإنسان مجرد عقل بحث ؟. ألا ترى معي الأستاذة أنه حتى علماء الفيزياء والكيمياء والرياضيات والبيولوجيا أصبحوا يشكون متألمين من الفراغ الروحي الذي أوصلتهم إليه تكنولوجيا المعلومات والصناعة بمختلف فروعها وانتعاشاتها ؟. وأن الإنسان الغربي ، إنسان العلم والتكنولوجيا حين أوقف القيم والأخلاق والمشاعر الإنسانية على باب المختبر ودخل مجرداً منها وضع البشرية كلها في العصر الجديد على حافة الكارثة الكونية التي تعدت إمكانات استقدامها والخضوع لها . لقد سجل " غورباتشوف " في كتابه " البيريسترويكا " أن نصيب كل فرد من بني البشر من طاقة الذرة السدديرية ما يعادل عشرة أطنان من الديناميت . فليُنظر أدباء الغرب ونقادهم إلى أين أوصلتنا حضارتهم !.

إننا نلتمو أن نستشف أحد من كلامنا هذا أننا نحاول شد عجلة التاريخ والتطور إلى الوراء ، وأننا غير مدركين بأنها لن تتوقف ولن ترتد . لكن الذي نريده وندعو إليه هو أن يتذكر الإنسان في أي موقع أنه إنسان ، وأنه ملئ إنسانية الحب والحميمية والتواصل أولى لها من كل ما يبدعه العقل ، وما أحسب الحضارة الغربية إلا مراجعة خطأ سيرها بعد أن أوصلها تطورها المذهل إلى حالة رعب وقلق على المصير عند كل محطة من محطات الكشف العلمي والتكنولوجي ؛ وأن يعاد إلى عالم الأدب (ومعه النقد الأدبي) صفاؤه ونقاؤه وشفافيته وعمقه و... حميميته. أيقبل غيور على أمته أن تصل بنا حالة الاغتراب والقنوط إلى مرحلة يصبح فيه أبنا (وقد بدأت طلائع ذلك للأسف) في مثل " سام " ألبرتو مورافيا ، و " جحيم " باربوس ، و " مسخ " كافكا ؟. وإنساننا ما يزال بحاجة إلى توفير **أمنه الغذائي والدوائي** ، وأمانه الوجودي 1.

يذكرني الجهد الكبير الذي بذلته الكاتبة بإيجاز ما أرادت قوله حول نظرية التلقي بكلمة قرأتها للدكتور عبدالله محمد الغدامي كانت أشبه بصرخة مؤذاه : أن يا قومنا اكتبوا لنا بلغتنا !. أي حوكوا النقد الذي تريده على نقد عربي بلسان عربي مفصل للعقل العربي ، وليس بالضرورة على قد العقل الغربي . أي اكتبوا لنا لنفهم ، فنحن - عباد الله - نستحق أن نفهم⁽¹¹⁾.

هذه ملامح لملاحظات بعضها للكاتبة ، وبعضها عليها ، فأرجو أن تصبر علينا لنمضي قدماً مع مقالاتها لنصل إلى المحور الأول الذي هو (التلقي في النقد العربي المعاصر قبل البنيوية) .

وقد بدأت باستحضار القارئ إلى ساحة العمل الإبداعي بعد أن كان غائباً أو مغيباً ، حيث كان اهتمام المناهج النقدية منحصراً في ثلاثة عناصر تكون الظاهرة الأدبية هي : المؤلف والسياق والنص . وهذا ما

أكده أغلب نقادنا المعاصرين - كما تقول -، وبذلك تكون هذه المناهج - في رأيهم - قد نظرت نظرة وحيدة الاتجاه من النص إلى القارئ، لاغية دور القارئ في العملية الإبداعية. وهذا يعني أن الاتجاهات النقدية قد ركزت قبل نظرية المتلقي على قصد المؤلف أو المعنى المعاصر النفسي والاجتماعي والتاريخي للنص⁽¹²⁾. إلى أن قالت في الصفحة التالية: "ففي الاتجاهين الرومانسي والنفسي ركزت الدراسات النقدية في حديثها عن القارئ على تأثيرات النص في القارئ، ومسألة المتذوق والإقبال، مؤكدة أن الشعر عملية توصيل إلى جانب كونه عملية تعبير". وكم كنا نود لو تضاف عبارة (إلى جانب كونه أيضاً عملية تأثير)؛ لأن الشعر كان إلى الأمام مقاتلاً ميدانياً شجاعاً وشرساً أحياناً في سبيل الإنسان وقضاياها الجوهرية العادلة؛ ومن أجل تأكيد إنسانيته وتكامل شخصيته خلقياً وروحياً واجتماعياً وعلمياً وهلم جرا.

ثم تساءلت قليلة: "ألا يعني هذا أن طبيعة المتلقي حاضرة حضوراً بيناً في العملية الإبداعية؟". وهذا راجع إلى أن المبدع كما رأينا يحاول بقدر ما أوتي من قوة بيلقية أن ينقل المتلقي إلى الحالة التي يعيشها هو، لو... أن ينقله إلى التجربة التي دفعته إلى هذا الإبداع⁽¹³⁾.

وما أتى بعد هذا شروح وإضاءات وإضافات لما قيل هنا مؤداه أن المبدع الدور الأول وهو صاحب الأثر الأكبر في تبوؤ القصيدة الشعرية مكانها ومكانتها. لكن النقد الغربي لن يقف عند هذا؛ ولسوف يتخطاه بعد أن تخطى المفهومات التي كانت تسور حصون الإبداع. فموضوع النص الأدبي واستمائه ورسالته الإنسانية سواء أكانت اجتماعية أم وطنية أم دينية لم تعد إلا قضايا تغفلت عن اهتمامات الإنسان العربي المعاصر الذي بات يأتيه رزقه رغداً من أنحاء المصورة

كلها ، وما عليه إلا أن ينظر إلى هذا الكون من منظور الإنسان الذي يدير ظهره لمشكلات البشر ، لتبقى ماثلة أمامه وممتطية صهوته مشكلته هو دون سواه . مشكلة السأم من استهلاك الحضارة والفراغ حوله التي بدل أن تفتح أمامه آفاق الكون ليرتادها حراً طليقاً مبدعاً نراها تحاصره وتجطه بطل من ثقب ضيق يستهلك زمانه وجهده لمرآة الآخر (باربوني) ويعلن أن الجحيم هو الآخر (سارتر)، وذلك فعل من يتقياً التهمة ويظل يشعر بالغيان . ولذلك غدا النقد معيماً فقط بـ (الدلالات ، والعلامات ، والفضاءات ، والسياقات ، والأنماط ، والتفاصيل ، والمثاقفة... والاستراتيجيات ... إلخ) وكلها مما لا يقرب النقد الأدبي من إنسانية الإنسان ولا حميمية الإبداع الفني والتواصل ، لأن التواصل غداً "توصيلاً" والإبداع أصبح "إنتاجاً" والقراءة أمست "تلقياً" أو إعادة إنتاج أو استهلاكاً "وما شاكل مما سبق وأشرنا إليه . وكما كنا (ومازلنا) نتمنى على مثقفينا أن يقرؤوا كتب الأدب في الغرب قبل أن يقرؤوا كتب النقد في الغرب ؛ فقد تنجلي أمامهم أمور كثيرة أهم وأعمق كانوا سيدخلونها حتماً في حساباتهم عندما يعرضون لنا المذاهب النقدية في الغرب وتأثيراتها على نقادنا الشباب .



- لقد أجادت الكاتبة الغرض والإيجاز ومقاربة الآراء النقدية عندما انتقلت إلى المحور الثاني (التلقي في الاتجاه البنيوي) بفرعيه : الاتجاه البنيوي اللغوي الأسلوب ، والاتجاه البنيوي التوليدي فقالت - بداية : "في الاتجاه البنيوي اللغوي ربط بعض نقادنا المعاصرين بين النص ومتلقيه ربطاً أحدث ما نسميه (الومضة) التي تسملنا إلى نظامه الباطن ، كما ربطوا بين تعدد القراءات وخاصيات تعدد البنى في النص الشعري ، مؤكداً على أن النص تكبر قابليته للقراءات المتعددة بقدر تنوع

مفاهيمه ، واختلاف الزوايا التي يمكن النظر إليه منها . وهذا كلام جيد وواضح ، ويمكن للقارئ المستتير أن يستفيد منه . لكنها مضت مع البنيوية إلى أن قالت : " يوجد الباحث في الدراسات البنيوية منهجاً في القراءة (السيمولوجية)⁽⁴⁾ يبدأ من النص باعتباره حامل أسرار عديدة بحاجة إلى الفك . والأساس السيمولوجي لفهم القراءة ينبع من فهم طبيعة العلاقة الجدلية القائمة بين الدال والمدلول . وبالذات بين ثنائية الحضور / الغياب القائمة بينهما⁽¹⁵⁾ . وقد أحسنت الكاتبة حين فسّرت ذلك بقولها : " فالفهم السيمولوجي ينظر إلى الدال الذي هو الصورة الصوتية (وفي حالة الكتابة الصورة الخطية) بوصفه يمثل الحضور في النص ، بينما يمثل المدلول الذي هو متصور ذهني حالة الغياب . وهذا كله في رأينا تشریح وصفي يشكل نصف عملية النقد أو مقدماتها ليس أكثر ، بينما النقد الحقيقي **الفاعل يجب أن يطمح إلى أبعد من ذلك بكثير** .

فالبنيوية - كما هو معلوم - مولودة من رحم الأنثروبولوجيا ، وهي التوصيف الطمي البارد لحضارة الإنسان . فكل مجتمع بنية لها أوصافها وملامحها . ومهمة الأنثروبولوجيا توصيف تلك البنى ورسم أبعادها ، واستجلاء ملامحها ، وذلك - في باب التخصص الطمي - جيد وعظيم . إلا أنه شيء ، ومراسة الصل الإبداعى شيء آخر . لأن الصل الإبداعى هو نفس المبدع وقد دفعت بمكوناتها لتعانق الآخر في حنى توقها لملاقاة الآخر .

فالعالم الأنثروبولوجي لو أتى ليتعرف على بنية الحي الجنوبي لمدينة الكاتبة مثلاً ، وهو الحي القائم على تخوم الحقول الزراعية وبساتين الفاكهة والبرتقال همزة وصل بين الريف والمدينة ، فإنه سيتلمس مظاهر تطور البناء بدءاً من تصميم دور السكن وحظائر الأبقار ودواب الصل ، إلى انتقال الفلاحة للجرار الحديث ، وانتقال التصاميم السكنية إلى شقق في عمارات بعد أن كانت دارات مغلقة أو مظلة كل

دارة على نفسها ، وبجانب العمارات الجديدة تقوم مرائب الجرارات والآليات الزراعية ، ودكاكين ورشات الصيانة والبقاليات وطرق الأسفلت التي لم تكن سابقاً ، وحتى تبدل أطوار حياة المرأة وأنماطها بدءاً من مشاركتها بالأعمال الزراعية في الحقول إلى دخولها المدارس وتخرجها حاملة الشهادات ، وخروجها إلى حياة العمل الجديدة مطمئة وطالبة وطبيبة ومهندسة وموظفة في دوائر الدولة . كذلك تبدلت حياة الناس المعتادة من سهرات يومية عند بعضهم إلى انكماش الحياة بعد دخول التلغز إلى البيوت .

بينما الشاعر أو كاتب القصة أو الموسيقي أو الفنان التشكيلي أو الفنان المسرحي له شأن آخر في إبداع بنية جديدة أو بني جديدة موازية من هذا الحي ومختلفة ، لأنها ستكون عامرة بالحوار العاطفي مع ماضٍ ترك ذكرياته على بعض جدران البيوت وجدران البساتين المتبقية ، وحاضر أظهر أو طبع بصماته ، ومستقبل يطل بأمنيته . وسيكون للخيال والذوق الفني مجال خلق الأجنحة التي يحلق بها المبدع في أحواله الوجدانية ، فإين هذا من ذاك والبنوية تكاد لا تفرق بينهما؟.

إن مثل العمل الإبداعي مع النقد الجديد كمثل المزارع الذي تعهد الثمرات التي في السوق منذ أن كانت بذوراً جنينية ضمها بحنائه وأمانه وتوقه قبل أن يضمها يديه إلى تربتها . وسقاها فرواها مرات ومرات بعرقه قبل أن يسقيها من ماء الجداول والترع . وساح بينها بلهفته وعواطفه وتوجه ليحميها من كل آفة ، ويجعلها تثمر ثمراً يانعاً شهياً ، حتى إذا ما أوصلها إلى السوق نسي هو وتمت الهيمنة عليها ولم تذكر جهوده . وبعد حين ستنسى هي ، لأن البائع يتولى تصنيقها وعرضها لتجذب المشتريين ، والمشترون مستهلكون يتفاوتون بطرائق تحضيرها للأكل والاستهلاك بحسب مستوياتهم الحضرية . إلى أن تصبح الموائد بطرائق إعدادها وترتيبها هي آخر ما يُنظر به وإليه . وذوق المستهلك

هو الصورة النهائية لكل الجهود التي سبقت وصول تلك الثمار إلى مائدته .

فالنص ومبدعه يموتان ، ويبقى القارئ (المستهلك) الذي سيتبعهما فور الانتهاء من تناول الوجبة ورفع الأطباق عن المائدة . ثم تسألوننا بعد هذا كله : لماذا تشعرعون بالإغتراب يا أيها الشعراء ؟ .

*- إن ما قلته الآن لا يسلب الدكتوراة لطفية ذرة واحدة من حق الاعتراف الكامل بجودة عملها وكريم جهدها . فصلها - دون مجاملة - عمل راقٍ ومتقن أراها فيه وقد أمسكت بالكثير من أسباب نجاحه وتفوقه ، ووضعت فوقه العديد من المرايا الكاشفة . وأنا شخصياً تطمت منه الكثير مما لم أكن أعلمه ، فأضفته إلى مطوماتي فخوراً به . خاصة فيما يتعلق بالهنيوية والتشريحية **والمدارس النقدية الحديثة** . وإذا كنت قد لاذمت بعض الاعتراضات أو الشكاوى فإن ذلك لخالص بين ما أراه لأدبنا الحديث ومعه حركة النقد العربي الحديث ، وما هي عليه مسارات النقد الغربية . إذ لا أرى أن من الحكمة أو الضرورة أن نمارس ما مارسه نقاد الغرب ، ثم نفاجأ بعدها بأننا كنا في دروب وعرة ليست دروبنا . وحتى نصل إلى محطة التحول الإصلاحية يكون الفكر الغربي قد مال بنا إلى متاهات جديدة ، هذا مع الإشارة إلى أنني لست ممن يقولون بالتناقض بين إنساننا وإنسانهم ؛ وإنما أقول بالتمايز . فلكل منا منبت ، ولكل منا تاريخ ، ولكل منا مسار ، ولكل منا طموحات وآمال وهموم مختلفة وليست بالضرورة متناقضة . ولا شك في أننا بحاجة إلى أن نغتنى بتجاربهم في شتى ميادين الحياة والطعم والمعرفة . لكن لنستهلكها ونستمد منها قوة وخبرة ودافعاً نحو الإبداع ، لا لتصادر لنا شخصيتنا وتصوغنا على قذاتها . فمقاساتنا مختلفان بالتأكيد وإن نحن لمهنا من نفس القماش .

لم آخذ على الدكتوراة لطيفة ، ولم أؤاخذها بشيء أو على شيء إلا أسلوب عرضها الصارم حيث بقيت لغتها أكاديمية ممعنة في التخصص من البداية إلى النهاية و "لعل لها عذراً ونحن نلوم". فهي أستاذة جامعية ، ومن المسوّغ لها أن تحصر اهتمامها في الوسط الجامعي لا تتعداه . لكن .. أليس من حقنا - نحن اليافعين - أن يكون لنا طبق على مائدة ثقافتها الدسمة التي أعدتها ؟.



* - لقد توقفت الكاتبة في المحور الثالث : (التلقي في الاتجاهات النقدية المعاصرة التي أعقبت البنيوية) عند اتجاهين رئيسيين هما : الاتجاه التفكيكي ، والتأويلية الفلسفية - كما صرحت - وهما اتجاهان نقلتا السلطة إلى القارئ بوصفه منشئاً للنص ومانحاً إياه دلالاته⁽¹⁶⁾. وقد شرحت الاتجاه التفكيكي والتأويلية الفلسفية شروحاً كافية للتعريف بهما وإبراز ملامحهما . ونحن في تطبيقنا على هذا ، نعود إلى ما قلناه سابقاً لنؤكد من جديد ، داعين القارئ إلى أن يقرأ المقالة ، مخافة أن نشوّهها أو ننأى بها بعيداً عما رمت إليه إن نحن أطلنا (تفكيكها) و(فلسفتها) أو (تأويلها)، وهي نفسها مركزة ومنسقة وأخذ بعضها برقاب بعض (على حد قول الأقدمين). ولا ننسى أن نبدي دهشتنا الدائمة مما فعله النقد المعاصر ، سائلين إياه .. لا . بل معيدين السؤال : ما معنى انتقال السلطة ؟. أنا أفهم أن هناك في الإبداع الأدبي ما يسمى بـ "النص المغلق" وما يسمى بـ "النص المفتوح" وأن لكل النصين عوالمه وقضاءاته وأفكاره وفكره وعواطفه وأسلوبه . وقد وُصف النص المفتوح على أنه "المختلف" الفني بالدلالات القابل لتعدد القراءات ، الذي به يتفاعل كل قارئ حسب مستوى ذلك القارئ وحظه من المعرفة والخبرة النقدية . بينما النص المغلق أو "المشاكل" هو النص

المرتكز على دعامة واحدة ، والذي يدير لقارنه وجهاً واحداً ربما أكثر صفاءً وأتقى رونقاً من النص المفتوح " وإن كانوا وصفوا الأول بـ " النص الغني " والثاني بـ " النص المفتوح " فللمسبب الذي ذكرناه ، أي للفرق بين نص يتيح نفسه للقارئ منذ الوهلة الأولى فيتفاهمان ويتفاعلا ويستويان ؛ ونص ينادي للقارئ من بعيد . وعندما يتأكد أنه سمعه يختبئ عليه أو يختفي عنه بين ظلال وارفة ، أو وراء غيمة سابحة واحدة ، أو خلف تلال وصخورها ، أو وديان وآكامها ؛ ويطلق أعتة الخيال عند كل قارئ وربما عند كل قراءة ليقدر أين يغيب عنه هذا النص ؟ . وماذا عساه يحمله إليه؟⁽¹⁷⁾.

يتقاتل النقاد علينا ، وعلى شعرنا ونحن لا ندري ، ويقدمون عنا النظرية تلو النظرية ولا أحد يسألنا ، ولا نراهم يستشهدون بقصائدنا التي أرقنا وأخذت ملامحنا ، وشاركتنا سيمياء الوجود ، وسرقت منا نبضات القلوب، ومضات العيون ، وهمسات الفكر . وعندما تصل إلى القراء أو يسمعون بها (يتلقونها) يقتسمونها فيما بينهم بموازين ومعايير ومكاييل لم يخطر ببالنا منها إلا القليل .

فهل كثيرٌ علينا أن نقول لهم : « هاتوا برهانكم إن كنتم صادقين »⁽¹⁸⁾.

الهوامش

- * سبق وحوارت الجزء الثاني والعشرين من "علامات".
- (1) علامات في النقد جـ 35 ص 84 .
- (2) علامات في النقد جـ 35 ص 85 .
- (3) علامات في النقد جـ 35 ص 85 .
- (4) علامات في النقد جـ 35 ص 88 .
- * كنا نتمنى لو استبدل الدكتور سؤله : لماذا ؟ بسؤال "كيف تأتي ؟" ، فلعلّه أقرب إلى السياق .
- (5) علامات في النقد جـ 35 ص 91 .
- (6) علامات في النقد جـ 35 ص 96 ، 97 .
- (7) علامات في النقد جـ 35 ص 97 .
- (8) علامات في النقد جـ 35 ص 98 .
- (9) اتجاهات تلقى الشعر ص 258 .
- (10) اتجاهات تلقى الشعر ص 260 .
- (11) يراجع كتاب "المشكلة والاختلاف" للدكتور صدامه الهادي .
- (12) اتجاهات تلقى الشعر ص 264 .
- (13) اتجاهات تلقى الشعر ص 265 .
- (14) اتجاهات تلقى الشعر ص 270 .
- * الفوسسان من وضعا لنشير إلى دور المصطلح في بلبلة ذهن القارئ إذا لم يفسر أو يوضح في سياق يفسره .
- (15) اتجاهات تلقى الشعر ص 270 .
- (16) المرجع نفسه ص 277 .
- (17) يراجع كتاب "المشكلة والاختلاف" للدكتور قطامي .
- (18) قرآن كريم - سورة البقرة - الآية 111 .

• • •

1 - مدخل :

لا نجد مؤلفاً يستطيع إسقاط وجود المتلقي أثناء عملية التأليف ، مهما كان طابع المادة التي يجري تأليفها ، وحتى في الأطر التي يبدو فيها المتلقي بعيداً عن حسابات المؤلف ، نجد المتلقي حاضراً بقوة ، كما يحدث لدى المشتغلين بالعلوم الأساسية والتطبيقية ، كالرياضيات البحتة والفيزياء والهندسات ، حيث يضع هؤلاء في حساباتهم انعكاس ما يشتغلون فيه على الآخرين ، من غير أن يؤدي وجود الآخرين إلى تغيير في المادة التي يجري الشغل فيها من أجلهم بالضرورة . وفي المجال الإبداعي الأدبي الذي تبدو بعض نماذجه شديدة الخصوصية ، ومسرقة في التصوق بذات مبدعها ، كبعض الخواطر ، وبعض مقطوعات الشعر الوجداني الذي يزعم مؤلفوها أنهم كتبوها لأنفسهم . فقد نجد قدراً من الافتراء على الواقع في هذه المزاعم ، بدليل كتابة ما كتبوه وفق قواعد اللغة ، أو وفق قوانين الكتابة الشعرية ، ومعنى ذلك أن الآخرين كانوا حاضرين أثناء كتابة ما صاغه ، وإلا لما راعى - في الحد الأدنى - ما هو متواضع عليه بخصوص سلامة اللغة ، وسلامة انتماء مادته المكتوبة إلى هذا الجنس الأدبي أو ذاك .

يصعب تقدير المسافة التي يمكن الانتفاع فيها بخصوص جعل تاريخ النلقي في الثقافة العربية القديمة ، تاريخاً لنشوء الفن الحكائي وصولاً إلى الشكل الروائي العربي المعاصر ، أو تاريخاً لنشوء هذا الفن أو ذاك . والأبحاث الغربية المعاصرة التي افتتحت هذا الميدان الخصب في العلوم الإنسانية ، وبدا أنها أشبعته بحثاً وتفصيلاً بيدوان فائضين عن الحدود ، جرى كل شغلها بمعزل عن الثقافة العربية ، وتاريخها

وخصوصيات تطورها ، وما يجري الآن من تفكير منظم وشغل دؤوب في قضايا التلقي لا يخرج عن إطارين كبيرين يتولد أحدهما عن الآخر ، ومن المفيد استنكارهما وتصدير البحث بهما ، بوصف ذلك نوعاً من التحفظ الذي يستحسن إبداءه قبل المضي فيما يمكن أن يبدو استيلاء غير مشروع على ما أنتجه الآخرون لمصلحة التعامل مع نتائجهم المعرفي الثقافي ، أو ارتجالياً في إبداء الآراء وإطلاق الأحكام :

1 - 1- التلقي وقضايا الكبري ومعظم ما يدور في فلكه ، فرع معرفي جديد أنتجه الغربيون في سبيل التعامل مع نتائجهم الفني بمختلف اتجاهاته وميادينه وأجناسه ، وخدمة هذا النتاج عبر النظر إليه من موقع جديد ، أو زاوية جديدة ، لم تكن معتمدة في السابق ، أو ربما كانت معتمدة ، ولكن ذلك النظر من موقع المتلقي لم يكن يشكل انحرافاً نوعياً في أطر النناول والتقويم ولم تكن طرائق هذا التعامل خاضعة للتفكير المنظم ، والمنهجية العلمية قبل طرح الموضوع على هذه الدرجة من الاتساع .

1 - 2 - الآن وقد اطلعنا على ما سبقنا الآخرون إلى إنتاجه ، أو إلى تنظيم وجوده ، هل نسارع إلى الادعاء بأننا سبقناهم إليه بدليل كذا أو كذا ؟ أم نتلقف المنتج ونستصله في حياتنا الثقافية ، على طريقة تلقف التكنولوجيا ، واستعمالها في حياتنا اليومية ؟ والإجابة التي تستطيع تسويق الشغل في أطر التلقي ، تتلخص في أن العالم اليوم يعيش ما يشبه الوحدة الثقافية المعرفية ، ولا يستطيع أحد أن يتجاهل ما يجري إنتاجه في هذه المنطقة أو تلك ، وخصوصاً إذا صدر عن مراكز التقدم الحضاري الشامل ، ومواءمات الإنتاج بخصوصيتنا الثقافية وصدر عنها ، أم جرى بمعزل عن وجودها وتطور حركتها .

لذلك .. لابد من إجراء اختبار مزدوج في هذا الاتجاه : اختبار المنتج الثقافي الجديد على محك ما يمكن أن تمتلكه ثقافة ما من

خصوصية واختبار الثقافة الخاصة ، أو خصوصية الثقافة على محك المنتج الجديد . لا ضير في بحث التلقي وقضاياها المختلفة من منظور الثقافة العربية في جانبها المتطور الحي ، ولا ضير أيضاً في امتحان بعض ما تنتجه هذه الثقافة من منظور التلقي وبعض ما يطرحه من قضايا وتفرعات مختلفة ، وهذا الاختبار المزدوج هو الإطار العريض الذي يجري فيه البحث .

2 - خصوصية التلقي في الثقافة العربية القديمة :

هناك ملحان بارزان يسمان علاقة الثقافة العربية عبر تطورها التاريخي ، وليس فقط عبر اقتطاع مشهد زمني أو مكاني ، وعزله عن مسواه : الطبيعة الشفهية لقدر غير يسير من هذه الثقافة ، والفعل المباشر لبعض هذه الثقافة في قطاع من المتلقين يصل الأمر بهم إلى حد تغيير ولاءاتهم ومعتقداتهم في بعض الأحيان ، مع ملاحظة أن هذين الملححين يمكن أن نجد لهما توضعات في غير ثقافة ، لكن يمكن الزعم أن ذلك لا يبلغ مبلغ وسهما للثقافة العربية .

فالثقافة الشفهية نجدها سائدة لدى كثير من الشعوب التي تأخرت في استعمال الكتابة ، ولكنها تتمتع بتجزرها العميق في المنطقة العربية ، ويتجلى ذلك عبر عدد من الأنشطة والظواهر الثقافية التي يمكن أن نخضع لترتيب يراعي أرجحية سبقها التاريخي ، فالشعر الجاهلي على سبيل المثال بقي محفوظاً في الصدور وليس في المسطور ، عدداً من القرون تناقلته أجيال مشافهة حتى تم تدوينه فيما بعد ، والحض الدائم في المنطقة العربية على حفظ الشعر واستظهاره في المجالس والمناسبات أشهر من أن يتم الوقوف عنده ، وكان التلقي المباشر عاملاً حاسماً ووحيداً من أبرز المعايير المعتمدة في تقويم الشعر وانتشار القصيدة وبقائها ، وخاصة في ظل سيادة الثقافة الشفهية ،

ونُدرة التعامل مع الكتابة التي كانت معروفة في الجاهلية على نطق ضيقة ، ومعروف أن الشاعر لدى الفراغ من نظم قصيدته كان يلقيها بين يدي ممدوح إذا كان المدح غايتها ، أو يلقيها بين يدي آخرين محدودين أحياناً ويستعصون على الحصر عندما كان الشاعر يلقي الشعر في الملتقيات الشعرية التي تضمنتها التظاهرات الاقتصادية الثقافية في تلك الأثناء ، كسوقي عكاظ والمريد ، ولا تتمكن القصيدة من الانتشار ما لم تزل قدراً من الاستحسان الذي يتيح لها الاستقرار فيما يمكن تسميته ذاكرة جمعية لمجموعة قبلية أو ثقافية ما ، حيث يجري نقلها ونشرها عن طريق تكرار روايتها عدداً من المرات في عدد من الأمكنة والأزمنة ، وصولاً إلى عصر التدوين .

مما يلفت الانتباه في الشعر الجاهلي بوصفه الجذر الأقدم لثقافتنا العربية أن متلقي ذلك الشعر **ساهموا في** توجيه حركته وتطويره بشكل حاسم انطلاقاً مما يمكن تسميته ذائقة جمعية تشكلت في بوادي الجزيرة العربية عبر جدلية التفاعل بين المادة الثقافية وطرائق استقبالها وشيوعها ، وقد مارست ذائقة المتلقي دالتها الخاصة على شعر ذلك العصر ، فلم تنقل إلينا إلا شعر البوادي ، وأهملت نقل شعر الحواضر الذي كان يمكن أن يغمر الملامح الكبرى لذلك العصر لو تم نقله كما كانت الحال مع شعر البوادي بالإضافة إلى أن ما نقل من شعر الحواضر كان موافقاً للذائقة البدوية التي حافظت على ذلك الشعر⁽¹⁾.

لم يكن الشاعر الجاهلي يستطيع إسقاط حساب الذي يتوجه إليهم بخطابه الشعري أثناء نظم القصيدة ، ليس فقط لأن الشعر كان لسان حال الجماعة والمنبر الإعلامي الرئيس الناطق باسمها ، بل أيضاً لأن الشاعر كان يرجي مقابلاً ملموماً لصله الشعري على المستويين : المادي المتمثل بما يناله الشاعر من أعطيات والمعنوي الغني المتمثل بالثناء على القصيدة واستحسانها ، ويمكن ضرب شعر المديح الجاهلي

خصوصاً ، والشعر المدحي عموماً مثلاً على إسهام المتلقي في إحياء هذا النوع من الشعر وتحديد سماته ومعانيه الكبرى عبر التاريخ ، فالممدوح في هذا الإطار هو المتلقي الأول الذي نظمت من أجله القصيدة ، فإذا استحسن الممدوح القصيدة نال الشاعر جائزته ، والعكس صحيح ، وكلما كان الاستحسان أكبر كانت الجائزة أكبر ، مع ملاحظة أن المعايير التي يعتمد عليها الممدوح لتقويم الشعر الذي يقال فيه لا يمكن فصلها نوعياً عن الذائقة العامة للزمان والمكان الذي ينتمي إليهما ، وحادثة كسرى مع الشعر الجاهلي تشير إلى وجود فجوة بين المتلقي والمادة المرسله وقف حائلاً قطعاً دون انتشار هذه المادة ، فعندما بلغ كسرى صوت الشعر العربي أصابه الفضول لتعرف ذلك الشعر ، فترجموا له بيت الأعشى :

أرقت وما هذا السهاد المزرق وما بي من سقم وما بي معشوق

وكان تقويم كسرى على ذلك أن ذلك يمهز الليل كله من غير مرض وغير عشق لابد أن يكون لصاً⁽²⁾، وربما لو استحسن كسرى هذا الضرب من الشعر ، لأمضى الأعشى ، وسواه أيضاً - حياته في بلاد فارس .

ويمكن الذهاب أيضاً إلى أن تدني الذائقة الشعرية للأجيال التالية من الخلفاء العباسيين ، وفقدانها لدى حكام المماليك والعثمانيين ، كان في طليعة الأسباب التي أصابت الشعر العربي - وشعر المديح خصوصاً - بالوهن والانتضاع ، إلى أن اضمحل هذا الشعر إلى حد الانعدام تحت سلطان العثمانيين ، فبعدما أُلغى الحكام العثمانيون عن مكافأة الشعراء المذاهبين أُلغى شعراء ذلك العصر عن مدح السلاطين ، وانصرفوا إلى المدائح النبوية كابن النقيب الحسيني ، وابن معنوق الموسوي⁽³⁾، وكان الشاعر رضي بالمكافأة التي يمكن أن ينالها في الآخرة ، تعويضاً عن

المكافأة المالية التي كان يرجيها من السلطان ، مع ملاحظة أن الموقف في المثال العثماني انقلب رأساً على عقب وأدى إلى إقفال باب المدح في الشعر العربي ، فصار السلطان هو الذي يمدح بعض المقربين إليه مقابل أن يدفع المقرب للسلطان مبلغاً من المال ، أو خدمة استثنائية ، يعطيه السلطان مقابلها لقب "باشا أو بيك أو ما شابه ذلك" ؟

وعلى المستوى المعنوي الفني ، عمد شعراء جاهليون إلى اتخاذ رواة لأشعارهم ، وكان رابوة الشعر في هذا الموقع الخاص لا يكتفي بمجرد التلمذة والدعابة الفنية الشعرية لمعلمه في الشعر ، بل كان أيضاً متلقياً ذوالقة ، وكان أيضاً وسيطاً للتلقي بين منتج المادة الشعرية والجمهور الذي يتلقاها ويشيعها ، ليكون ذلك بالتالي سبيلاً إلى بقاء المسادة وانتقالها من جيل إلى جيل ، ومن المستحسن في إطار امتداد دور المتلقي في تطوير الشعر الجاهلي ، أن نشير إلى أن تسمية القصائد بهذا الاسم يمكن أن يكون ناتجاً عن علوقها في الأذهان وليس ناتجاً عن تعليقها على جدران الكعبة كما هو شائع⁽⁴⁾ ، وحيث يستقيم هذا التفسير مع ما نزعناه من تدخل الذائقة الجمعية لمتلقي هذا العصر من تفضيل قصائد على أخرى ، ومن ترسيخ قيم شعرية صارمة مازالت تمارس سلطتها الفنية - وليس دالتها فقط - على مجمل شعرنا العربي في القرن العشرين .

وتبلغ الثقافة الشفهية سلطتها القصوى من خلال إحاطتها بأبعاد رسوخها بعض الفقهاء الذين التزموا رؤية شفوية للوجود ، كالجاحظ الذي ذم الكتابة والكتب في رسالته " ذم أخلاق الكتاب " وابن رضوان الذي جعل العلم شفاهاً قطعاً عبر عدد من الركائز ، والغزالي الذي أسقط حدي العلم والكتابة ميقياً على الشيء واللغة ماثلاً بذلك الشفاهية قوة معرفية في البنية الثقافية العربية⁽⁵⁾ .

الثقافة الشفوية التي لقيت ، ولا زالت تلقي ترحيباً شديداً خصوصية في منطقة المشرق العربي ، فرضت تهجيلاً آخر لما يسمى ثقافة الارتجال " وعلى الرغم مما أصاب الارتجال من تراجع وتسهيل لصالح التدوين والاستناد إلى المادة المحفوظة في السطور وليس في الصدور ، وضرورات ترسيخ العودة إلى مرجعية الكتاب ، فإن المسرح الغربي الحديث ، أعاد لقضية الارتجال كثيراً من اعتبارها ، من خلال توسيع المساحة التي تعطي للممثل من أجل أن يضيف أثناء العرض على النص أموراً ليست مقررة ، ويمكن أن تشكل مفاجأة للمتفرج وللمخرج أيضاً ، وقدم المسرح الطليعي في أوروبا ، والمسرح البريختي ، والمسرح الذي سمي معصياً ، أو مختبرياً للبولوني غروتوفسكي تجارب شديدة الإشارة في هذا الخصوص ، بلغت أوجها فيما يمكن أن نسميه ارتجالاً لـ **لديكور** ، كما في **التجارب المشتركة** بين بابلو بيكاسو وجان كوكتو ، التي كان بيكاسو فيها يقدم رسوماً حية ، ويرتجل تطورات مختلفة ، وتغييرات على اللوحات الخلفية للمشاهد التمثيلية أثناء تقديم العروض الحية أمام المتفرجين⁽⁶⁾ . وربما كانت أعمال المسرحي الإيطالي لويجي بيرانديللو — " الليلة نرتجل " و " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " تجسيدا لهذه المفارقة المعقدة بالدلالة بين ثقافة الارتجال والاحتياز المطلق إلى الحفر والتدوين في القرن العشرين .

لا يعني هذا التجوال في بعض ارتجالات الثقافة الغربية أن احترام الغرب لمقادير من الارتجال دليل دافع على أن ما لدى ثقافتنا من ارتجال مؤهل لنيل الاحترام نفسه ، وإنما نود الإشارة إلى أن الارتجال واحترامه ليسا وفقاً على المنطقة ، ومن الضروري ألا نبخس هذه الظاهرة أو سواها مما يمكن أن تنفرد به — من بين الظواهر الأخرى ، وخصوصاً إذا كانت تتصل اتصالاً مباشراً بما يجري التخويض فيه على النطق الخارجة عن حيزها الجغرافي الثقافي ، فالعلم اليوم يتمتع بحدود

ثقافية مفتوحة ، ولذلك لابد من الوقوف لدى الحدود التي تغف عندها الظاهرة قبل الانتقال إلى الافتتاح ولجتيار الحدود .

فالجزل الشعبي الذي بلغ أوجه في لبنان هو التجسيد المعاصر الأمثل لارتجال ضرب من ضروب الشعر الشعبي ، وتأتي أهميته في إطار التلقي من أن الشاعر الزجال يلعب دور المرسل والمتلقي في آن واحد ، فالمادة التي يرسلها يرتجلها أو ربما يشي بأنه يرتجلها انطلاقاً من المادة التي يكون الشاعر الآخر قد أرسلها ، ومعروف أن مباريات الزجل تكون غالباً بين شاعرين ، يهاجم أحدهما الشاعر الثاني ، فيرد عليه الثاني انطلاقاً من نفس المعاني التي هوجم بها ، مما يذكرنا بفن النقائض في الشعر العربي القديم ، ويمكن أن تكون مباريات الزجل بين عدد من الشعراء الذين يمكن أيضاً أن ينقسموا إلى فريقين ، وتبقى مباريات الزجل مثلاً حياً وفذاً على كليات الانتقال المستمر بين الإصدار والتلقي ، والدور الحاسم الذي يلعبه التلقي في تشكيل مادة جديدة مرسنة ومتلقاة في آن واحد ، وتكون أرضية لإنشاء مادة جديدة فوقها ، مع الإشارة إلى أن الإعداد المسبق للنقائض الزجلية ، وإمكانية خروجها عن إطار الارتجال ، لا يقلل من شأن ما نشير إليه في أطر التلقي ، مع ملاحظة أخيرة تتعلق بما يمكن أن يرمى به الشعر الزجلي من عدم أهلية انضمامه إلى الفنون المعروفة في إطار القول ، بوصفه شعراً يستعمل اللهجة المحكية ، وهذه مسألة تخرج الآن عما نحن بصدد ، بالإضافة إلى أن كثيراً من الظواهر ذات الطابع الثقافي أو الأدبي ، ينظر إليها في البداية بوصفها حالة اتضاع وهزال ، تنتاب ما يعد في العرف العام ثقافة راقية وجادة ، ولكنها سرعان ما تشق طريقها إلى الرسوخ ، وربما إلى تصدر جملة البنى الثقافية التي لم تكن تطمح يوماً إلى الانضمام إليها ، كما حدث لفن الرواية منذ عدد قليل من القرون ، وكما يحدث اليوم بشأن السينما والتلفزيون وشعر اللهجات المحكية على سبيل المثال .

3 - الرواية ومستويات استجابة المتلقي :

عوملت الرواية في بداية نشوئها بوصفها أدباً عاماً لا يرقى إلى مصاف الآداب الراقية التي كان يتصدرها الشعر ، وقد كتبت أساساً من أجل تسلية العامة ، ولذلك توجهت في بداياتها إلى مخاطبة هذا القارئ العام ، وبدهي أن الصورة لم تبق ذاتها ، فالقارئ العام تطور ، والرواية تطورت ، ولم يبق من ظلال التوجه إلى تسلية العامة إلا ما ينتسب إلى تاريخ بدايات تشكل الفن الروائي ، ولذلك صارت الرواية تخاطب قراء وليس قارئاً واحداً ، وعلى الرغم من استعمال تعبير القارئ النموذجي⁽⁷⁾ لدى أمبرتو إيكو في المعال تلقى النص الحكائي ، فإن هذا التعبير يغتدق تحققه الفعلي لدى البحث عنه في المستوى الواقعي أثناء عملية القراءة ، إن هناك إمكانية نمذجة أنماط القراء الذين تخاطبهم الرواية ، بينما يمكن وضع تعبير " القارئ النموذجي " ضمن خانة المفاهيم المجردة بسبب استحصاء ذلك على التعيين ضمن خانة الواقع .

إن تعدد المستويات الكلامية في الرواية ، ونزوعها البدني إلى محاولة قول أي شيء وكل شيء أمران يفرضان عليها التوجه إلى مستويات من القراءة والقراء ، فهي تضم عدداً من " الأنماط التأليفية الأسلوبية التي يتفكك إليها العمل الأدبي عادة أي السرد الأدبي المباشر للمؤلف ، وأسلبة أشكال السرد الحياتي اليومي الشفوي ، وأسلبة أشكال السرد نصف الأدبي (المكتوب) الحياتي المختلفة كالرسائل والمذكرات ، وهناك الأشكال المختلفة لكلام المؤلف الأدبي الخارج عن نطاق الفن (كالمحاكاة الأخلاقية والفلسفية والعلمية والخطابة والوصف الأنتوغرافي والوثائق الرسمية من ضبوط وتقارير ومحاضر ، وهناك أيضاً كلام الأبطال المفرد أسلوبياً⁽⁸⁾ وإلى جانب هذه الأنماط التأليفية الأسلوبية

التي نجدها في كل رواية ، نجد أن الطبيعة الحوارية للكلمة عموماً والكلمة الروائية خصوصاً⁽⁹⁾ تفرض أيضاً عدداً من القراء ، أو في الحد الأدنى ، عدداً من المخاطبين المحتملين وعدداً من المستويات الفعلية ، وليس الاحتمالية للتلقي .

وعلى الرغم من بدهية الفكرة الذاهبة إلى أن الأعمال الأدبية وجدت لتقرأ⁽¹⁰⁾ ، فإن ذلك بقي رديحاً طويلاً مطويماً ومضمرأ فيما تم التواضع عليه في عالم الثقافة والأدب ، ولم يتم التنبه إلى جدارة هذه المسألة بالبحث إلا بعد مضي مسافة زمنية طويلة في اختبارات العلاقة المتنامية بين النص وقرائه ، فقد ذهب ولتر سلاتف إلى ضرورة التركيز ' في البداية على أن الأعمال الأدبية وجدت لأهداف عدة ، تشكل القراءة أحدها ، ونحن نقرأها في الحقيقة ، والسؤال الجدير بالطرح هو : ما الذي يحدث عندما نقرأها ، والأفكار المقدمة بهذه الطريقة تبدو بدهية جداً ، إذاً لا وجود لأحد يكذب حقيقة وجود القارئ والقراءة ، وحتى هؤلاء الذين كانوا يركزون على استقلالية العمل الأدبي وعلى ضالة استجابة القارئ يقرؤون كتباً ، ويتجاوبون مع ما فيها من طروحات ، وأمر سخيف أن نكتشف أن الأعمال الأدبية تكتسب أهمية وجودها من مجرد أن أحداً يقرأها⁽¹¹⁾ .

إن ما سبق عرضه يدعونا إلى التخفيض في مستويات الاستجابة الخاصة بالمتلقي ، انطلاقاً من الفرضية التي تؤدي بما يشبه الحتمية إلى أن فعل القراءة بمجرد حدوثه يطرح استجابة ما ، من جانب المتلقي ، بغض النظر عن طبيعة المادة المقروءة ، والإشارة واجبة إلى أن إسقاط دور المادة المقروءة من حسابات فعل التلقي ، هو مجرد إسقاط افتراضي في سبيل المزيد من التحيز لصالح أفعال التلقي ، وإضاعة ما يمكن أن يضاء منها ، بحيث نستطيع أن نصنف استجابة القارئ في عدد من المستويات التي يقبل بعضها التراتب الشاقولي ،

ولكن من الصعب إخضاعها كلها إلى هذه الصيغة ، ولذلك لابد من الإشارة إلى أن التراتب المقترح ليس تراتباً شاقولياً بالضرورة ، رغم محاولة السير به باتجاه المستويات التي يفترض أن تحقق فيها الاستجابة حالتها المثلى ، والمستويات هي :

3 - 1 - القراءة السلبية : فالقراءة بوصفها مجرد عمل من أعمال الاستجابة ، ترمي بمقادير كبيرة من السلبية إذا عد القارئ مجرد إناء يمتلئ بما يلقي فيه ، والحقيقة أن هذا المستوى المتدني من أفعال القراءة والتلقي ، نستطيع العثور عليه في قراءة المناهج المدرسية التي تتبع الطرائق التقليدية القديمة في التعليم ، وفي قراءات التسلية ، بما في ذلك قراءة روايات بقصد التسلية ، ونجده أيضاً لدى أولئك المستبشرين والمأخوذين بموضوعهم بشكل تقليدي ، فلا تشكل عملية القراءة بالنسبة لهم إلا نوعاً من التلقين والتعينة بمعناها الآلي ، ويقتصر تفاعلهم على الثناء والاندحاش بما قنوا أنهم قد اطلعوا عليه ، بالإضافة إلى أن القراءة التي تدخل في نطاق الممارسات المعتادة تنتمي إلى هذا المستوى السلبي من مستويات التلقي .

3 - 2 - المستوى الثاني نجده فيما يمكن أن نطلق عليه القراءة الإشكالية ، الناجمة عن التباس موقف القارئ من المادة المقروءة ، بحيث يدفعه ذلك إلى الاستعانة بآخرين ينيبهم ضمناً من أجل أن يتخذوا عنه موقفاً ، أو يساعده في اتخاذ موقف ، ويمكن أن تجري الاستعانة بشكل شفهي مباشر ، عبر اللجوء إلى قارئ آخر ، أو أستاذ في الأطر المدرسية ، وتشكل الشروح والتفاسير والمنابع الدراسية والنقدية ، عاملاً مميزاً لمساعدة القارئ على المزيد من التفاعل مع المادة المقروءة الأولى ، وفي هذا الإطار نجد مستويين فرعيين متراكبين شاقولياً من مستويات التلقي لدى القارئ : المستوى الأول الناجم عن التعامل البدئي مع المادة المقروءة ، والثاني الناجم عن

مقدار من التفاعل الذي أنت إليه عمليات الاستعانة بقراء آخرين مارسوا شغلاً إضافياً ، أو إضاءة إضافية على المادة المقروة سابقاً .

3 - 3 - تمثل المادة المقروة : وهذا المستوى نجده أيضاً في أطر القراءة ذات الطابع المدرسي التطبيقي ، مع ملاحظة استحالة وجود قراءة تخرج عن نطاق التعليم بمعناه الأشمل ، وملاحظة أخرى تتعلق باستحالة حصر الاستجابة كلها في واحد فقط من هذه المستويات التي يمكن أن تعاينها كلها لدى قارئ واحد أثناء تعامله مع نص صغير ، وربما بدا هذا المستوى تجسداً للحالة المثلى التي تنشدها كل عمليات القراءة ، " فائتاء القراءة يحدث التفاعل الأساسي لكل عمل ، ولذلك نبه علم ظواهر الفن إلى أن قراءة العمل الأدبي يجب أن تتوجه إلى فهم النص فهماً أبعد مما يبدو عليه (12) .

ويمكن أن تنسب هذه الإشارة إلى الفهم الأعنى والأبعد للمادة المقروة بتجاوز واضح لفكرة التمثل بوصفها مرادفاً للفهم ، ولكن الفهم هنا يمكن أن ينتمي إلى حيز الإدراك الذي يعد الدرجة البدنية الدنيا من عمليات البناء المعرفي لدى كل إنسان ، أما حالة التمثل ، فإنها تدخل في نطاق الفهم العميق وتتجاوزه إلى درجة التغلغل في أدق البنيات والنويات في وعي المتلقي ، وبسهولة بالتكالي هي تكوين هذا الوعي ، من غير أن يعني التمثل في هذا السياق قبولاً خالصاً لما يجري فهمه وتمثله ، بل من الممكن أن تؤدي حالة التمثل الواعي إلى مواقف رفض ، أو معاد لما جرى طرحه في المادة المقروة .

3 - 4 - القراءة التي تؤدي إلى تغيير جزئي أو كلي في وعي المتلقي ومواقفه العامة من نفسه ومن الحياة ، وهنا تجدر الإشارة إلى الدور الحاسم الذي تلعبه طبيعة المادة المقروة في تشكيل استجابة المتلقي عبر هذا المستوى ، وانقسامها إلى اتجاهين أساسيين : يصب الأول في تشكيل التصورات والأفكار الإيديولوجية والسياسية ، ويصب الثاني في قضايا التفكير الجمالي وتشكيل الذائقة الفنية .

وعلى الرغم من أننا نغني إلى الآن بالاتجاه الثاني ، فإن الإثارة واجبة إلى الأهمية القصوى التي تلعبها الاستجابة فيما يقضي إليه الاتجاه الأول ، ولا أدل على ذلك من أن كثيراً من الأسباب الحاسمة في انقسام المسلمين الأوائل وتكوين المذاهب والفرق الإسلامية يرتد في أساسه إلى اختلاف في التعامل مع النص القرآني ، وسواء من النصوص المضافرة كالحديث الشريف ، وخاصة في ظل الإجماع على حرفية النص المقدس ، وعلى هذا الأساس نستطيع الذهاب إلى أن الفروقات بين جماعة إسلامية وأخرى كانت فروق استجابة ، كانت فروقاً في طرائق الفهم والتمثل والتلقي والتعامل مع النص المرجعي نفسه .

وفي العصور الحديثة نجد أشكالاً لا حصر لها من أشكال التغييرات الحاسمة في الوعي الإيديولوجي والموقف السياسي بمجرد قراءة نص أو مجموعة نصوص ، ولا أدل على ذلك من بروز كثير من الآراء السياسية الجديدة والأفكار الجديدة ، وبرزوا ضاويين ، بعض الكتب التي لعبت هذا الدور الحاسم في تشكيل وعي العصور الحديثة وذالقتها الجمالية ، كنقد العقل الخالص والعقل العملي لكانت ، ورأس المال لماركس وأصل الأنواع لداروين ، في القرن الماضي على سبيل المثال ، وكم من الأشخاص الذين غيروا انتماءاتهم وولاءاتهم السياسية بمجرد قراءة كتاب ، وأحياناً بمجرد قراءة نشرة حزبية أو مقال في جريدة من غير أن نذهب إلى تثمين مثل هذه التغييرات أو الخط من شأنها ، فالباحث ليس معنياً بأطر الدعاوة والتقويم .

3 - 5 - الاستجابتان الجمالية والنقدية الفلسفية ، وهاتان

الاستجابتان يمكن وضعهما في مستوى واحد من ناحية الماهية ، ومن ناحية طرائق التجسيد التي تتخذها ، ويمكن عددهما أيضاً تفرعاً للاستجابة المسابقة التي تدخل في إطار تشكيل وعي المتلقي وذائقته الفنية ، ففي إطار الاستجابة ذات الطابع الجمالي نجد أن " العسل الأدبي

له قطبان ، فني وجمالي ، الفني يهتم بالنص ، والتجسيد الذي يعتمد إلى حد ما على الظروف التي تحيط بالقارئ ، والنص جزء من هذه الظروف ، فالعمل الأدبي بهذا المعنى هو مكان الالتقاء بين النص والقارئ ، ولهذا المكان شكل تخيلي بالضرورة ، بحيث لا نستطيع حصره في حقيقة النص أو حقيقة الظروف المحيطة بالقارئ .

ومن هذه الطبيعة التخيلية للنص ، ومن فكرة أن العمل الأدبي متخيل وليس حقيقة تنبع حيويته التي تشكل مجمل الظروف الناتجة عن هذا العمل ، ومن هنا لا يوجد النص إلا من خلال عملية تحقيق وعي يتلقاه ، ويتلقاه فقط أثناء تناول العمل الأدبي ، ولذلك يجب ألا نتكلم عن عمل أدبي إلا من خلال تكوينه داخل القارئ ، فالعمل الأدبي هو تكوين النص داخل وعي القارئ⁽¹³⁾.

وتتجلى الاستجابة الجمالية فيما ينتاب الإنسان من هزة ناجمة عن التعامل مع جماليات الإبداع الإنساني ، والشعور باللذة الجمالية التي يمكن أن يعرضها الفرد مع نفسه بشكل مضمحل ، ومن غير أن يجد الشعور بهذا النوع من اللذة تعبيره الواضح المباشر بالضرورة بالإضافة إلى إمكانية التعبير بعدد من الأفعال الإنسانية عن هذا الشعور ، كالإعجاب الشفهي عن مشاعر المتعة ، وممارسة الدعوة وامتداح ما جرى الاستمتاع بجماله . وكذلك نجد أن بعض ما ينتاب الإنسان من انفعالات مختلفة ناجمة عن التعامل مع المادة الجمالية وتخرج عن الإحساس بالسعادة والحبور ، كالأسى والحزن والإثارة والخوف ، يدخل أيضاً في إطار ما سميناه الهزة الجمالية ، فمعطوم أن علم الجمال لا يقتصر على تناول الجميل ، بل يتعدى ذلك إلى تناول القبيح بطريقة جميلة ، والمثال الأبرز في عالمنا المعاصر يتجسد في فن الكاريكاتير وأفلام الرعب التي تضع المتعامل معها على درجة عالية من التوتر والتأزم والإحساس بالخوف ، على الرغم من وعيه بأنه يشاهد عملاً

تخييلياً ، وهذا الانسحاب أو بالأحرى الهروب الذي يمارسه الوعي لصالح الإحساسات المختلفة الناجمة عن التعامل مع مادة تخيلية إلى حد ذرف الدموع في الروايات والمسرد السينمائية ذات الطابع الإنساني العاطفي ، وإلى حد الصراخ والإحساس الفطيع بالخوف والتوتر والاكْتئاب في أفلام الرعب ، هذا الهروب يتيح لنا وضع اليد على مظهر رئيس من مظاهر التفاعل العالي الذي يديه المتلقي إزاء المادة التي يتعامل معها بالإضافة إلى القدرة الفائقة التي تمتلكها بعض الأعمال التخيلية ، فتمتطيع السيطرة على الوعي وتسحب الإنسان زماناً من واقعه وتفرض عليه واقعها المتخيل ، وينفتح ذلك أيضاً باتجاه قوة التوجس والترقب التي توقفها فيها بعض المواد الفنية ، فلا نكتفي في حالة التزام الوضعية الأموزجية للمتلقي ، بالتوقع لمأل أحداث روائية مفترضة ، ولا نكتفي أحياناً بالمهااة مع بعض الشخصيات ونقص أدوارها ، بل نذهب أحياناً إلى عدّ ذلك إنذاراً ، أو رسالة تحذير مما هو قادم إلى حياتنا ، بحيث تنضاف المواد التي نثير فيها مثل هذه المشاعر إلى ما يقع في إطار أهد .

الإستجابة القصوى للمادة المقروءة تتمثل في دفع المتلقي إلى ممارسة إنتاج مادة أخرى متعشّة على المادة الأولى من جانب ، وتمارس نوعاً من الدالة والسلطة المعرفية عليها من جانب آخر ، فالمادة الدراسية النقدية هي تجسيد راق رفيع المستوى لاستجابة المتلقي للمادة المقروءة ، والناقد متلق دون شك ، ولكنه متلق شديد الخصوصية ، يبلغ تفاعله مع المادة التي يشتغل عليها درجة ممارسة فعالية موازية ، أو متعالية على موضوع الشغل ، من غير الالتفات بالضرورة إلى طبيعة الشغل النقدي ، وإلى حدود السلطة التي يمارسها النص النقدي على النصوص الأخرى .

الناقد متلق مثالي وبات مثالي في الوقت نفسه ، مع ملاحظة أن

جميع الناس يمارسون هذه الازدواجية بين دوري الباث والمتلقي ، لكن النقاد يمارسها بشكلها الأمثل ، وبالنسبة للنصوص الفلسفية ، أو النصوص ذات النزوع الفلسفي ، وعلى الرغم مما تبدو عليه من تجسيد مثالي للنص المتعالي ذي السلطة المعرفية القصوى ، فإن هذه النصوص ناجمة دون شك عن عدد غير محدد من أفعال التلقي التي تعاود الصياغة الفلسفية معالجتها وإصدارها على شكل رسائل ، أو مواد مرسلّة تتمتع بمقدار كبير من الفعالية التي تتجاوز تخوم المكان والزمان .

4 - الرواية العربية والتلقي :

من الصعب تحديد انطلاقة دقيقة للرواية العربية في شكلها الناضج المعاصر ، بسبب تداخل البدايات حول صلاحية انضمام النماذج السردية المؤلفة في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين إلى فن الرواية ، كما أن هناك خلافاً عميقاً بشأن نسبة الرواية العربية المعاصرة بوصفها جنساً أدبياً ، إلى أحد مصدريها الرئيسيين : الأشكال السردية العربية القديمة، والرواية الغربية ، ولا يتسع المجال الآن للتخويض فيما سبق التخويض فيه على نطاق واسع ، غير أن وجود أربعة اعتبارات تجعلنا نتناول الرواية العربية المعاصرة بوصفها امتداداً، أو تطوراً طبيعياً لأشكال سردية عربية قديمة :

4 - 1 - العرب قديماً ، وفي جميع مراحل تاريخهم الثقافي عرفوا الجنس الحكائي ، وكتبهم القديمة ، كتب الأدب العام ، والتاريخ ، والأخبار ، ملأى بمواد حكاية لافقة، ملأى بالدلالة . والصلات القائمة بين الرواية العربية المعاصرة . وتلك الأشكال السردية القديمة . أقوى من الصلات المماثلة بين الرواية الغربية وأصولها التي يراها الدرس الغربي السندي موجودة في السرد الملحمي الإغريقي وأساطير تلك الأزمنة .

4 - 2 - هناك آراء دارسين غربيين تعيد أصول الرواية الغربية نفسها إلى المنطقة العربية حيث يرى بعض هؤلاء أن " فن المسرد القصصي انتش في الشرق بحكم بعض الظروف المناخية والاجتماعية التي جعلت ملوك وأمراء الشرق يبحثون عن هذا النوع من التسلية ويمنحونه تقديراً كبيراً ⁽¹⁴⁾ .

و " هويت " يذهب جازماً إلى أن " أصل الرواية يرجع إلى العرب الذين اعتبرهم بوجه خاص جنساً موهوباً في الكذب ⁽¹⁵⁾ ورغم الصيغة الهجائية الراشحة من هذا الرأي ، ورفضنا لما فيه من ذم ، فالأهم يتعلّق بالدور الذي لعبته " ألف ليلة وليلة " في تاريخ القص وتاريخ التلقي في آن واحدة ، وخاصة أن العجز عن إنتاج الحكاية كان معناه موت شهرزاد ، والمماثلة بين الحكاية وشهرزاد ، ملأى بدلالات كثيرة ، في طليعتها أن الحكاية الموهومة ، **ورغم وعينا** بأنها موهومة ، صارت بعد " ألف ليلة وليلة " ، تعطي حياة أخرى لا تقل أهمية عن الحياة الواقعية ، لما هو غير قادر على العيش في الحياة يعش في الحكاية ، وما يعش في الحكاية يأتي من الواقع ويحود إلى الامتداد إليه ، وإلى تغييره في كثير من الأحيان .

4 - 3 - المنطلقات الأولى في التأليف الروائي العربي في العصور الحديثة ، سعت إلى استلهاام الأشكال التراثية في القص ، وانتهاج خطاها ، فكتب الشيخ ناصيف الوائلي مجموعة من المقامات جمعها في كتابه " مجمع البحرين " وكتب المولحي " حديث عيسى بن هشام " على غرار المقامة القديمة على سبيل المثال .

4 - 4 - الرواية العربية المعاصرة أيضاً سعت إلى استلهاام الأشكال التراثية في المسرد ، انسجماً مع سعيها إلى امتلاك خصوصية الهوية من جانب ، وانسجماً مع سعي الكتاب إلى الإتيان بما لم يأت به الآخرون ، وكان انتهاج المسرود التراثية سبيلاً لتلبية هواجس السعي في الاتجاهين .

وأياً كان المنطلق الفعلي لنشوء فن القص في الثقافة العربية ، فإن هناك عدداً من المراكز والعلامات التي نستطيع الاستئناس بها في إطار البحث عن انعكاس مواقف المتلقي على المادة الحكائية وتطورها وصولاً إلى الأنتكال المعاصرة ، بما في ذلك السرود المسموعة البصرية .

كان استرضاء المتلقي مباشرة في السرود الشفوية هو العامل الحاسم في نشوء النويات الأولى للحكي وتوجيه سيرورته ، وتحسين أدائه ، إذا افترضنا نشوء ذلك الحكي في الخيمة البدوية القديمة ، بين يدي شيخ القبيلة ، " سيد المكان " وضيوفه المميزين ، فيتوقف الحكي إذا انصرف السيد عن المتابعة ، ولذلك كان " الراوي " يحرص على تحسين أدائه باستمرار ، وتحلية المحكي بالنكتة والطرفة ، والحركات الإيمائية أحياناً ، وجميع ما من شأنه جذب انتباه الحاضرين وعلى رأسهم السيد أو المقدم في المكان ، ويمكن الافتراض أن الصورة بقيت نفسها في إطار القصص ذات الطابع الترفيهي والوعظي في المساجد والأماكن العامة ، فمن المهم لمن يمتحن القص ألا يشتت انتباه مستمعيه وآلا يؤدي ما يحكيه إلى الملل والتأويل . وقد أورد الدكتور عبدالله إبراهيم تفاصيل شديدة الأهمية بأسماء طوائف من القصاصين التراثيين ، وتصنيفهم على أسس زمنية ومعيارية ، والموقف العام منهم ، حيث تدرج هذا الموقف من الاستحسان إلى الاستقباح فالمنع ، وساهم الفقهاء ورجال الدين في توسيع قاعدة الاستياء العام من ظاهرة القص في الأماكن العامة ، تحت دعاوى كثيرة في طبيعتها أن القصاصين يقصون ما لا يتسق مع الدور الوعظي المناط بهم ، وقد عرض الدكتور عبدالله في كتابه " السردية العربية " آفات القصص التي أوردها ابن الجوزي ، وعرج فيها على بعض مظاهر التلقي في تلك الآناء التي شهدت بدايات انتهاء عصر القص ذي الطابع الشفهي الوعظي ، أي في مطلع القرن الثالث الهجري بعد حدوث مواجهة مع المعتضد⁽¹⁶⁾ .

وتكشف (آفات القصص) أنها من السعة بحيث تشمل الأركان الأساسية للفعالية القصصية ، وهي القاص وما يقص ولمن يقص ، وهي الأركان التي انحدرت منها مكونات البنية السردية : الراوي والمروي والمروي له . كما تكشف تلك الآفات أن ذم القصص والقصص لا يشمل القصص ذاته فقط ، بل الأفعال التي ترافقه ، فثمة من جهة أولى أفعال تصدر عن القاص ، مثل الارتعاد والتهاكي ودق المنبر ورمي الأتواب والحركات المثيرة ، وارتداء الملابس الفاخرة زيادة في الهيبة ، ومصافحة النساء بما لا يليق بقاص همه الوعظ ، وتقابلها أفعال تصدر عن المتلقين مثل التواجد والتخبط ، وتخريق الثياب واللطم على الوجه... والصباح...⁽¹⁷⁾.

المحطة البارزة الثانية التي برز فيها استرضاء المتلقي أوجه، كانت في إطار " ألف ليلة وليلة " التي لم يعد فيها الراوي معنياً فقط بتدبير أسباب عيشه من خلال امتحان فعل القصص ، وإنما صار من خلال شهزاد مضطراً لخسارة حياته إذا فشل في استرضاء المتلقي ، ولابد من تثمين هذه البرهة الفذة في تاريخ الجنس الحكائي الإنساني ، وليس العربي فقط ، البرهة التي يراهن فيها الراوي على عنقه ، وليس على أي شيء ثمين آخر يملكه ، ولا تمضي البرهة بمضي ظرفيتها الآنية ، بل تستمر أياماً وأياماً وأعواماً ، إلى أن تؤدي آخر المطاف إلى إبداع واقع جديد ، يقطع فيه شهريار عن استلاب حيوات... ، وفي هذه البرهة أيضاً يصل شغف المتلقي بالتهام الحكاية حداً يفوق شغفه بأي أمر آخر... يبلغ شغف المتلقي ذروته من خلال قبوله بمبدأ المقايضة بين انتزاع حياة الراوي واستحسان الحكاية المروية ، والمقايضة أيضاً بين المتع الجسدية كالطعام وغيره من جانب والمتع الفكرية التخيلية كالاستماع إلى تلك الحكايات من جانب آخر .

سميت ذلك برهة بسبب بقاء تلك العلاقة بين الراوي والحكاية والمتلقي محكومة بمنطق البرهة ، رغم استمرارها أعواماً أي " ألف ليلة

وليلة * ويمكن الذهاب إلى أن * ألف ليلة وليلة * كانت مجموعة كبيرة من البرهات التي فشلت في التحول إلى امتداد زمني ، ولم يكن تقطيع الاستغراق في الحكى إلى ليال محكوماً بمنطق التعاقب الخطي ، أو التعاقب الدوراني الذي يشي به تقطيع المرويات بالوقوع اليومي بين يدي الصباح ، هو الذي يمنع البرهات المتكررة من التحول إلى امتداد زمني ، بل كان التوتر القطيع الناجم عن الوقوف المباشر على شفا الموت ، واحتمال حدوثه في أية لحظة ينصرف فيها المتلقي " شهريار " عن الاستمتاع بالحكاية ، أو يتراخى فيها مستوى الجذب ، هذا التوتر هو الذي جعل كل ذلك الحكى وكل تلك العلاقة بين مكوناته الأساسية " الراوي والرواية والمروي له " مجرد برهة مكونة من عدد يصعب تحديده من البرهات الأخرى ، ومثلما يحدث في جمع عدد هائل من الأصغار التي يساوي مجموعها صفراً واحداً ، يمكن التعامل مع * ألف ليلة وليلة * بوصفها برهة في الحكى وبرهة في العلاقة بين مكوناته ، مؤلفة من عدد كبير من البرهات الأخرى .

هناك أيضاً إشارة لابد منها في إطار علاقة المتلقي بالحكاية في * ألف ليلة وليلة * تتعلق بجعل الحكى فعلاً ليلياً قطعاً ، وبتره بمجرد حلول تباشير النهار ، حيث يدخل الحكى في إطار المسامرة والمنادمة ، ويستجاوزهما إلى جعته واحداً من أفعال المتعة واللذة ، أو انضمامه في الحد الأدنى إلى سلسلة الأفعال والعلاقات الحميمة اللاصقة بالأعماق ، الأفعال التي يؤثرها الإيمان ويستبقها لنفسه ودلرته الصغيرة ، ... مع الندمان ، وجميع ما ينتمي إلى عائلة الشغب .

اللافت في * ألف ليلة وليلة * أيضاً ، أن المتلقي المتربص ، المتمتع بجاهزية قصوى لانتزاع حياة الراوي بمجرد فشله في جذب المتلقي ، والاستحواذ على انتباهه ، لا يتمثل بشهريار وحده ، بل يتكرر من خلال عدد كبير من الشخصيات كما في حكاية * التاجر والعفريت "

الذي منح حياة التاجر لثلاثة قصاصين شيوخ : " الشيخ والغزالة ، والشيخ والبغلة ، والشيخ والكلبتين " مقابل ثلاثة حكايات ، ويتعدد المتلقون المماثلون في بقية الحكايات ، كملكة الحيات ، وبلوقيا ، والشيخ نصر ، وطيفوس ، ومك الوحوش ، والملك شماخ ، والراهب يفسوس ، ومردة الجن وغيرهم وغيرهم .. مع ضرورة الإشارة إلى التداخل المستمر بين وظائف الإرسال والتلقي ، فيتحول الراوي إلى مروي له ، والمروي له إلى راو ، وهكذا ، وقد وضع الدكتور عبدالله إبراهيم أبرز هذه العلاقات في جداول ترسيمية ضمن كتابه " المردية العربية " ⁽¹⁸⁾ ومن المفيد الرجوع إليها بسبب ما فيها من دقة واختزال لعدد كبير مما ضمته " ألف ليلة وليلة " في مجلداتها وحكاياتها العجيبة .

المحطة الثالثة يمكن أن تتمثل بقص السير الشعبية ، التي تجعلنا نستذكر أن الفترات المعتمدة في تاريخ القص العربي أطول مما استطاع هذا الفن إضاعته ، والمؤكد أن هناك مدداً طويلة يستحيل تقديرها الدقيق ، توقفت خلالها أنشطة تأليف القصص وفعاليتها المختلفة ، تأليفاً وتلقياً ، غرقت المنطقة خلالها في دوامات متكررة من العنف والإبادة الجماعية على المستويين الجسدي والثقافي خلال العهدين المملوكي والعثماني ، ولذلك لابد من تجاوز هذه الفترات إلى المرحلة التي ازدهر فيها قص السير الشعبية في المقاهي والأماكن العامة ، وأبرز نقلة جرى تحقيقها في إطار التلقي ، الانتقال من الحالة النظرية الافتراضية في صياغة متلقي " ألف ليلة وليلة " إلى التحقق الواقعي من خلال مرتادي المقاهي والمستمعين إلى ما يقصه " الحكواتية " بالإضافة إلى نقلة أخرى تمثلت في الانتقال من العلية الفردية في التلقي إلى التلقي بصيغة جماعية ، ولم يعد المتلقي رجلاً واحداً شديد الأهمية ، تصل أهميته الافتراضية النظرية إلى حد امتلاك القدرة على إنهاء حياة الراوي ، صار المتلقي جمهوراً واقعياً ، يستمع ويشارك ، ويفرض

ذائقته، وشروطه التي تمت بأسبابها إلى التدخل في عيش الراوي ومساعدته على تدبير أمور حياته ولكنها لا تبلغ بطبيعة الحال درجة القدرة على استلابها .

يتمتع قص السير الشعبية في ثقافتنا العربية المحكية بدلالة شديدة الأهمية ، بخصوص إبراز المدى الذي يبلغه تأثير الجاذبية السردية في جمهور المتلقين ، وأهمية هذا الجمهور في استمرار القص الحي المباشر ، ومحاولات تحسين إلقائه وأدائه باستمرار ، وهناك أيضاً عدد من القضايا الإضافية التي يستثيرها الفعل الحكائي المباشر في المقاهي والأماكن العامة ، وخاصة عندما يصاحب إلقاء الحكاية ببعض الحركات الإيمائية والتمثيلية والموسيقا أحياناً ، وانفتاح ذلك باتجاه بدايات تشكل نوع خاص من المسرح الشعبي ، من ضروب الفرجة ، بالإضافة إلى علاقتها الحية بالأشكال الأكثر قدماً للسرد التراثي، وأهمية الحكاية في تلوين حياة الناس ، والظما الفطري إلى نشدان حيوات أخرى ، " موهومة " يكسر الاطلاع عليها رتابة العيش اليومي في مجتمعات التخلف والانغلاق.

والقضية الجوهرية الخاصة بالمتلقي ، أن هذا هو الشكل الوحيد في أواخر القرن الماضي وبدايات القرن العشرين ، وكان المتلقون فيه يدفعون نقوداً مقابل الاستماع إلى حكاية أو جزء من حكاية فالمسرح لم يكن موجوداً ، والمسينما لم تكن معروفة ، ولاشك في أن السينما والمسرح هما السبب الأساس في توقيف ظاهرة " الحكواتي " بالإضافة إلى أسباب أخرى لعنا الآن بصدها ، كان المتلقون مهيمنين لاستمرار فعل الحكائي ، وخاصة في ظل محدودية التعليم ومحدودية انتشار الكتاب ، وعلى الرغم من أن " الحكواتي " كان يقرأ من الكتاب وأن من المستمعين إلى ما يحكيه من هو قادر على اقتناء الكتاب والقراءة فيه ، وهذا يدعم الفكرة التي تربط ظاهرة الحكائي بظاهرة الفرجة ، أو بظاهرة

المتلقي الجمعي ، الذي يجعل الإنسان مرتبطاً باجتماعيته ، ولا يجوز إنكار الدور الذي لعبه انتشار التعليم وانتشار الكتاب ، وبالتحديد ، الكتاب الذي يحوي قصصاً في الحد من ظاهرة الشغب بما يحكيه " الحكواتي " في المقهى .

الطبيعة الشفهية للحكي ، والتأثيرات المباشرة التي كان الحكي يتركها في المستمعين انتهت بانتهاء وجود هذه الفئة من المتلقين ، انتهت الحكاية الملقاة شفاهاً بمجرد فقدان عدد كاف من المستمعين إليها ، وهذه التبادلية المباشرة بين المتلقي والمادة الحكائية هي التي تشكل الملمح الأهم في خصوصية هذه التبادلية .

وعلى الرغم من القفزات الكبرى ، والانقلابات التي أصابت العلاقة المباشرة بين المتلقي والحكاية ، فإن هذه العلاقة المباشرة مازالت موجودة ، ومازالت تمارس محررها الخاص على عدد من الصعد ، فلم تعد الأماشي الأدبية تقتصر على قراءة الشعر والاستماع إليه ، إنها الآن تضم النقد والقصة والفكر السياسي والحوار المباشر وغير ذلك ، والمتلقون يستمعون إلى القصص القصيرة ، كما كانوا يفعلون مع الشعر ، ويستمعون أيضاً إلى فصل أو فصول من رواية ، وهناك محاولات مستمرة لابتعاث " الحكواتي " وأيامه الغابرة ، فنجد هذه الأيام بعض المقاهي الدمشقية تخصص فقرة من برنامجها " للحكواتي " في الأماشي الرمضانية خصوصاً ، وهناك بعض المسلسلات التلفزيونية والأعمال المسرحية يضم كل منها شخصية خاصة لسرد بعض المقاطع ، والقيام بوظيفة الربط بين الأحداث كما في معظم أعمال سعد الله ونوس ، وهناك أعمال روائية كثيرة تحاول ابتعاث دور " الحكواتي " وتحاول استثماره في الصياغة الكلية لعملها الروائي ، غير أن ظاهرة الحكي المباشر وقراءة القصص مستمرة ؛ ففي البوادي السورية مازال بعض شبوخ العشائر والوجهاء يضمون في مجالسهم شخصية خاصة للتحدث أمام

الضيوف بقصد تسليتهم ، ويطلق عليه اسم " المسولف " الذي يروي ما سلف من حوادث وقصص ، وأبرز ما يغطه هو قص القصص النادرة والطريقة الكفولة بإدخال البهجة إلى نفوس الضيوف . وفي ساحة جامع الفنا في مدينة مراكش بالمغرب نوع من الكرنفال العجائبي الذي تبدو بعض فقراته قادمة مباشرة من ليالي " ألف ليلة وليلة " هناك حلقة خاصة للاستماع إلى فصول من السيرة النبوية ، وقصص العجائب في الأيام الغابرة⁽¹⁹⁾ ، يتحلق فيها المستمعون بمن فيهم الأوروبيون الذين لا يعرفون اللغة العربية ، ولا المحكية المغربية ، حول القاص الذي يبذل جهده لإتقان سرد مادته الحكائية ، فيحاول إظهار الفصاحة والدقة ، ويكثر من الحركات والإيماءات وتلون نبرة الصوت ، وبعد فراغه من الحكى يجمع من المتحلقين حوله نقوداً ، نذكرنا إلى حد ما بالمتسولين الأوروبيين الذين يعزفون الموسيقا ثم يجمعون ما يمكن أن يوجد به الآخرون .

والمسألة بدأت في العقود الأخيرة من هذا القرن تتجاوز حدود المنطقة العربية ، ففي ألمانيا مثلاً مجموعة من القصاصين العرب الذين يمتهنون سرد الحكايات ، على طريقة " الحكواتية " في المقاهي والمكتبات العامة ، ويدفع المستمعون مقابل ذلك نقوداً ، الثلاث في هذه الظاهرة ، أن مواعيد بعض هؤلاء مغلقة لبضع سنوات ، مما يعكس حجم الطلب على هذا النوع من السرد الحكائي ، سرد الحكاية يتم باللغة الألمانية ، فالمستمعون ألمان ، لكن المادة الحكائية مستوحاة معظمها من " ألف ليلة وليلة " والسير الشعبية ؛ وهناك بين هؤلاء من يبتدع حكايات جديدة ليست معروفة مسبقاً ، وبشكل عام تحتاج هذه الظاهرة - إذا صححت تسميتها ظاهرة - دراسة ميدانية خاصة للوقوف بشكل أكثر دقة وتفصيلاً على الأبعاد الفنية للظاهرة .

بعد غزوة نابليون بونابرت لمصر بدأت العناصر الأوروبية

تتدخل في صياغة الثقافة الفنية في المنطقة العربية ، ولم تتمكن هذه العناصر من التماثل في أشكال الإنتاج الأدبي قبل مضي أكثر من مئة عام على مختلف أشكال التفاعل والتجاذب بين الذائقتين التراثية والأوروبية ، فعرفت الثقافة العربية فن المسرح والرواية بشكلها الأوروبي ، من غير أن يخلو ظهور هذين الفنون من قدر كبير من معارك إثبات الموجدية لدى المتلقين ، فمعروف على سبيل المثال أن هؤلاء المتلقين ممثلين بالشيوخ سعد الغبرا استطاعوا إقناع مسرح أبي خليل القباني وحرقه في دمشق⁽²⁰⁾ ، ليتأخر ظهور النشاط المسرحي في سورية بعدئذ أكثر من نصف قرن .

خلال هذه الفترة ، يصعب العثور على مظاهر أبرزت تدخل المتلقين في تطوير الجنس الروائي وتوجيه مساره ، باستثناء ما يمكن تسميته ذائقة جمعية بدأت تتجه إلى التعامل مع الرواية بعد أن كان كل ما يجري في هديها حكراً على الشعر ، والتغير الحاسم الذي طرأ ، يكمن في التحول الحاسم لعلية التلقي الشفهي أيام " الحكواتية " إلى تلقي المادة المطبوعة ، وتأخر ظهور النشاط النقدي الخاص بالرواية إلى ما بعد منتصف القرن العشرين ، بوصف الناقد متلقياً مميزاً وبوصف العلية النقدية إحدى النوافذ التي يمكن التطلع منها على قدر مما يجري في إطار استقبال هذه الرواية أو تلك ، ولكن ما حدث أن الدرس الروائي النقدي العربي بأغلبه الساحقة ، لم يدخل في مجريات حساب المتلقي باستثناء شغل قليل أشار إلى بعضه الدكتور غالي شكري وذكر أنه يتعد قراءة النسخ الموجودة في المكتبات العامة التي كان القراء يتداولونها باستمرار وكان بعضها يضم تعاليق للقراء ، أشار الدكتور شكري إلى أنه كان يحفل بها⁽²¹⁾.

لا تتوفر في المكتبة العربية استبيانات وشغل خاص يتحدث عن انعكاس الجنس الروائي على القراء وردود أفعال القراء وما إلى ذلك ،

ولكن هناك سبيلين رئيسيين يمكن ارتيادهما لاستقراء ملامح بارزة في أطر الإقبال على التعامل مع الجنس الحكائي :

الأول : نجده في قوائم إصدارات دور النشر الرسمية والخاصة ، ومبيعات الكتب ، وتوجه هذه المؤسسات الناشرة إلى زيادة ملحوظة في طباعة الرواية مقابل تخذل شبه مطلق منذ أواسط الثمانينات عن إصدار الشعر ، وأي تحليل إحصائي لهذه القوائم يشير إلى زيادة كبيرة في إصدار الروايات التي تتناول قضايا سياسية موجهة من خلال سوية فنية مميزة .

الثاني : يتعلق بالعامل الإيديولوجي ، والتأثير الحاسم الذي لعبته الدعاوة السياسية المباشرة التي مارستها التنظيمات الحزبية ، وجعل الأعمال الفنية ، وفي طليعتها الرواية ، مجرد مطية لطرح الأفكار ومعالجة القضايا الكبرى التي يهتم بها هذا التنظيم أو ذاك ، ويدخل في هذا الإطار الجوائز الأدبية وسياسات إصدارها وما إلى ذلك .

منذ مطلع عقد السبعينات بدأت الرواية العربية تحقق تطورها الفني ، وخصوصاً في ظل طموحها للتصدي للهموم الكبرى التي طرحها التطور المذهل للبشرية في العالم والمنطقة ، وطموحها أيضاً لإثبات وجودها ، ليس في السلسلة الثقافية العربية فقط ، كما كانت الحال في النصف الأول من القرن ، بل لإثبات وجودها إلى جانب الروايات العالمية التي نشطت حركة ترجمتها كثيراً في العقود الأخيرة من القرن ، صارت الرواية العربية تتوجه إلى قارئ ذكي مثقف ، متطلب أحياناً ، وأهم ما يتصف به سعة اطلاعه التي فرضها التلفزيون بالطريقة التي نشهدها اليوم .

بشكل عام .. يمكن اقتراح تصانيف دقيقة لأنماط القراء الذين تتوجه إليهم الرواية العربية المعاصرة ، ولكن الصعوبة تكمن في تقدير

الشأو الدقيق الذي بلغه تأثير حساب القارئ في إعداد النص الروائي ، وجعله على ما هو عليه ، فالتوجه إلى قراء مختلفين يفرض فروقا واختلافات موضوعية في بنية الخطاب الروائي الموجه إليهم ، وفي كيفيات التوجه أيضاً ، ويمكن الذهاب ببساطة إلى أن الخطاب الموجه إلى قارئ مثقف ذكي أفضل بشكل عام من الموجه إلى قارئ أقل ثقافة وذكاء ، غير أن مثل هذه الاستنتاجات الصورية هي استنتاجات مضللة ومساندة مظلم الأحيوان ، ولابد من الإشارة إلى أن أهمية القارئ في تكوين النص الروائي لا تكمن فقط في قصدية التوجه ، بل تنغلغل في عامل واحد بين ، ولابد أيضاً من الإشارة إلى أن وجود القارئ في الرواية المعاصرة ليس أكثر من مكوناته كلها ، عدد من العوامل الأخرى التي تتدخل في سوية العمل الروائي ، وتشكيله على الصعد كافة ، مع ملاحظة استحالة وجود رواية تتوجه إلى قارئ واحد ، فالرواية بجميع نماذجها وأنماطها تسعى إلى استثمار التنوع القائم في الحياة بجميع نماذجها ومعانيه ولذلك ترى المؤلفين - يحيطون بقارئهم النموذجي بفطنة وحذر إحصائي ، إذ يخاطبون كل بدوره وعلى التوالي ، الأولاد ثم هواة الموسيقى ، والأطباء من بعدهم ، ثم ... وهواة المراكب الشراعية ، ومذبرات المنازل من الضفادع⁽²²⁾ . ومع ذلك نستطيع وضع القارئ داخل النص الحكائي العربي المعاصر في المستويات التالية التي يشي تراتبها بحركة تصاعدية من غير أن نعنيها بدقتها الكاملة بالضرورة .

4 - أ - قارئ الرواية الإيديولوجية التعليمية :

مالت هذه الرواية بشكل عام إلى اللهجة التوعيمية والمباشرة في طرح الأفكار ، وإطلاق المواقف والشعارات الكبرى ، وكان منطلقها في ذلك ما ورد في أدبيات المرحلة الستالينية من ضرورة توجيه الإنسان

الاشتراكي الجديد ، ولذلك توجهت إلى القارئ بوصفه مجرد وعاء تستطيع أن تلقي فيه ما تشاء ، وتشكله بالتالي وفق توجهها السياسي المباشر ، ومع ذلك لا يجوز وضع الروايات التي سعت إلى التأثير السياسي فسي قرانها ضمن خانة واحدة ، فمثلما وجدت الروايات التي تستوجه إلى القارئ بوصفه عجيبة مطوعة ، هناك روايات ذات توجه سياسي صريح لكنها حرصت على مخاطبة قارئ ناضج تحترم تكوينه ، وتسعى إلى محاولة إقناعه .

تلخص معظم أصصال حنا مينة بعاء الطرح الإيديولوجي ، وخصوصاً " الثلج يأتي من النافذة " و " الشمس في يوم غائم " و " المستنقع " التي عدها الجزء الثاني من سيرته الذاتية الروائية ، ولكنه سحب ضمير المتكلم والذات الراوية من احتلال البؤرة المركزية في الرواية ، من أجل أن يحتلها آخرون ، وجاهد أقدراً على حمل الرسالة الإيديولوجية التي وجد أن سنه الصغير في تلك المرحلة من حياته عاجزاً موضوعياً عن حملها . ولذلك حاول أن يجعل من فايز الشطة " أنموذجاً للشخصية الحزبية الغامضة الحاضرة في كل مكان ، تصنع الظروف المثالية لجريان الأحداث وفق ما يخطط له الحزب ، وقدم في " المستنقع " أيضاً وصفاً أنموذجياً لمظاهرة أنموذجية جرت في مدينة الإسكندرونه قبل سلبها عن سورية ، احتجاجاً على ظلم العال وابتلاع حقوقهم ، ولبس احتجاجاً على الاحتلال الفرنسي ودفاعاً عن عروبة اللواء⁽²³⁾ ، فقد أغفلت الرواية كل ما يتعلق بالقضيتين الوطنية والقومية ، انسجماً مع الدعاوى الحزبية الشيوعية التي كانت تغلب القضايا ذات الطابع المطلي على ما عداها ، من غير أن تضع الرواية في حسابها أن قراء كثيرين سينفرون من سذاجة الافتراء على حقبة تاريخية شديدة الخصوصية في مكان شديد الخصوصية أيضاً ، عن طريق تطور الحركة الوطنية والقومية في سورية والمشرق العربي ، وأن فكرة العروبة

وتعبيرها السياسي المباشر انطلاقاً من هناك ، خلافاً لما سمعت " المستنقع " إلى ترويجه ، وخصوصاً أن السيرة الذاتية تطلب من القارئ بشكل مباشر تقريباً تصديق ما يرد فيها ، وعذره واقعاً فعلاً في حياة الكاتب ، ثم جرى استنكاره على صفحات الرواية ، انطلاقاً من ادعاء الكاتب بقول الحقيقة ومطالبة القارئ بالتالي بتصديقها ، خلافاً للأعمال الروائية والفنية الأخرى التي يحتل التخيل فيها عامل الثقل والقوة ، وتبلغ الاستهانة بالقارئ في " المستنقع " ذروتها عبر وصف الطريقة .. التي تزعم الرواية / السيرة أن " سبيرو الأعرور " كان يحضر فيها المنشورات الحزبية ليقرأها الراوي / الصبي له على ضوء السراج الشحيح : "أجلسني قربه على الحصير ، وأنزل الفانوس فوضعه على وسادة من قش ، هي وسادته الوحيدة ، وجلس أمامي ، على ركبتيه ، ومدّ يده إلى صدره فأخرج كراساً . وقام إلى الباب فأغلقه ، ثم عاد إلى جلسته ومن عينه الواحدة شمع قرع عجيب (24) .

فاضل الربيعي في " عتاء الماتم " يحاول تنويع نبرات خطابه ، لكنه يقع أيضاً فريسة الطرح الإيديولوجي . وفريسة النظر إلى القارئ بوصفه ساذجاً أو صفحة بيضاء يكتب الحزب فوقها ما يشاء وأبرز موضع تجلّى فيه ذلك ، هو لجوء الكاتب إلى راوٍ إضافي داخل الرواية ، ليسرد على متلقٍ في الرواية قصة الذنب والخروف بلهجة مطعمة بالمحكية العراقية⁽²⁵⁾ ، لإضفاء شيء من المصداقية ، وإمعاناً في جعل المتلقي داخل الرواية ، وخارجها على تلك الدرجة من البساطة ليقبل بمغزى تلك الأمثلة الشائعة في قصص الأطفال .

الجانب الآخر الذي سعى فيه الروائي إلى احترام متلقيه من بين الروايات ذات الشأن السياسي الصريح تتمثل عموماً بأعمال عبدالرحمن منيف ، ابتداءً من " الأشجار واغتيال مرزوق " وانتهاءً بخماسية " مدن الملح " و" الآن هنا " وتدخل في هذا الإطار روايات " المسجن " التي سمعت

إلى طرح صرخة احتجاج ضد نفثي القمع في المنطقة العربية منذ نكسة سبعة وستين ، وبقي وجود المتلقين في هذه الأمثلة مقتصرأ أساساً على دوره المضمر في تحسين أداء الخطاب الروائي الموجه إلى قارئ ذكي مثقف قادر على التعامل مع خطاب يحترم عقله ، ولا يعامله بوصفه أمياً جاهلاً . ومع ذلك فقد سعت بعض أعمال عبدالرحمن منيف إلى استثمار ثنائية الراوي / المتلقي ، في بعض أعماله كـ " الأشجار واغتيال مرزوق " التي يتحول فيها الراوي بضمير المتكلم بعد عدد من الصفحات إلى مجرد متلق يستمع إلى " إلياس " وهو يروي قصته ، وبعد انتهاء "إلياس " من سرد حكايته مع الحمار والناس واغتيال أشجاره ، يختفي الدور المباشر للتلقي في الرواية ، وتتابع الرواية سرد قصة اغتيال "مرزوق " متوجهة إلى متلق مفترض موجود خارج صفحات الرواية⁽²⁶⁾.

أما في " شرق المتوسط " الذي يتبادل فيه " رجب وأنيسة " سرد فصول الرواية ، وينفرد زوج أنيسة برواية فصل ، لا تجد متلقين صريحين في الرواية اتساقاً مع تعدد الرواة⁽²⁷⁾، ويمكن الزعم أن استثمار وجود المتلقي داخل النص الروائي ، بشكل مباشر وغير مباشر ، يبلغ ذروة مهمة في النصف الثاني من " النهايات " حين يتحلق أهل القرية للسهر حول نعش " عساف "، ويتبادلون قصص الحكايات ، بحيث يصبح كل منهم راوياً ومتلقياً في آن واحد ، بالإضافة إلى ما يمثله "عساف " داخل النعش ، بوصفه متلقياً أيضاً ، فالسهر حتى الصباح كان سهراً من أجله ، والحكايات التي رويت حول النعش ، كانت موجهة بطريقة ما إلى روحه ، أو إليه ، أو إلى ما استطاع شغفه في وجدان القرية من نبل وبساطة وتفاؤل لا حدود له في سبيل الآخرين ، وكان المتلقي الميت في " النهايات " جاء تجسيدا لموات شامل في الواقع ، الرسائل إليه كثيرة والمرسلون كثيرون ، لكن الإجابة موت⁽²⁸⁾.

4 - ب - التحلية الحسية :

لاشك في أن الجسد يشكل مساحة شديدة الأهمية والإثارة والحساسية في حياة الكائن البشري ، والرواية من خلال سعيها لمواكبة الحياة ، وطرح التنوع والإثارة ، تعرض على صفحاتها بعض المسائل ذات الطابع الحسي ، ولكن تناول المسائل الحسية في الرواية العربية المعاصرة ، يتجاوز عداها جزءاً من التنوع الذي يشكل الحياة ، ويجعل من هذه المسائل وسيلة رئيسة لاجتذاب القارئ فنجده بعض الروايات لا يضم في طياته أي شيء ذي جاذبية خارج المسائل الجسدية ، على غرار كثير من الأفلام السينمائية التي يمكن أن يقدم سياقها مشهد حسي لمجرد تحقيق مزيد من جذب المتفرجين إلى شباك التذاكر .

تعييم إقحام المسائل الجسدية على سياقات الروايات العربية المعاصرة عملية غير واردة ، وخصوصاً فيما يتعلق بنماذجها المتقدمة ، ولكن هذا الإقحام علامة مازلة لبعض الروايات التي تجد تناول الجسد وسيلة وحيدة لجذب القارئ ، بسبب عجز هذا " البعض " عن اجتذاب القارئ بوسائل أخرى وما نذكره في هذا السياق مجرد توصيف ، ولا يعني حكم قيمة ، وخصوصاً من الناحية الأخلاقية حسبما يمكن أن يستقي من السياق ، مع ضرورة الإشارة إلى صعوبة ملحوظة في التفريق بين الدرجة التي يتحول عبرها تناول الحسى إلى إقحام لمجرد اجتذاب قارئ معين ، والدرجة التي يظل عبرها هذا التناول واحداً من العوالم الموجودة موضوعياً في حياة الإنسان ، وخصوصاً أننا لا نغنى إطلاقاً بما يقع في إطار الابتذال الجسدي ، وما يسمى " الرواية الرخيصة " . وما يضع هذه الصعوبة في مقدمة الموضوع أن روايات أجمع الدرس النقدي العربي على وضعها في طليعة ما تفخر به الرواية العربية لم تقرأ إلا بسبب ما تضمنه من مشاهد حسية " حية " وكثير ممن قرأها لم يتذكر منها إلا مقاطعها الخاصة بالجسد ، كـ " موسم الهجرة إلى الشمال " ،

التي لا أفطن أحداً من المهتمين بقراءة الرواية يوافق على تناولها من زاوية ما تضمنه من مسائل حسية " حية " فقط .

الروايات التي سعت إلى مخاطبة القارئ من خلال الجسد ، بوصفه أبرز المكبوتات التاريخية في المنطقة ، لا يمكن وضعها في خانة واحدة من حيث طريقة تملق القارئ والمساحة التي يشغلها هذا التملق ضمن المكونات الكبرى للحكي في الرواية ، في هذا السياق اتجاهاً بارزان : يتمثل الأول في الروايات التي كتبتها كاتبات جعلن تهديم جدران ما يسمى " الحجرة السرية للمرأة " والمبالغة في شجاعة الاعتراف والمكاشفة ، سبيلاً لاجتذاب القارئ تحت دعاوى الانتصار للمرأة بوصفها قضية ، كما في بعض أعمال " غادة السمان " وعملي حنان الشيخ " مسك الفزال " و " حكاية زهرة " . ويتمثل الثاني في بعض الروايات التي كتبها كتاب **ذكور** ، ويتصدرها عملاً حيدر حيدر " الزمن الموحش " و " وليمة لأعشاب البحر " التي سورها الكاتب في مستويين رئيسيين : توثيق جوانب من تجربة بعض الاتجاهات في الحزب الشيوعي العراقي ، وجواب من الحياة اليومية التي يعيشها مدرسون عرب عراقيون وسوريون ومصريون في إحدى المدن الجزائرية ، حيث ينغمس الجميع عبر هذا المستوى في دوامة من الممارسات التي يصل بعضها حد البذاءة ، كما في علاقة المصري " مرسي " و " فلة بوعناب " إحدى أبرز الشخصيات الموجودة في الرواية⁽²⁹⁾.

ولابد من الإشارة إلى أن قصيدة اجتذاب المتلقي بواسطة الجسد، تتدخل أساساً في المساحة التي يشغلها الجسد داخل المحكي ، أكثر مما تتدخل في طرائق تناول ، وخاصة أن القدر الأعظم من هذه الطرائق يسعى إلى الاستثارة القصوى للمكونات ... لدى البقارئ كما في العلاقة التي تستغرق أكثر من ثلث صفحات الرواية في " الياطر " بين " زكريا وشكيبية " ⁽³⁰⁾ على سبيل المثال ، ويصل الأمر في رواية

"الخيول" لأحمد يوسف داود إلى حد تحويل عملية ... بشعة ... ولكن النص الروائي قدم المشهد مفساً بعناصر الاستثارة ... بدلاً من تصويره بشكله الآخر " القبح " حسبما يقتضي سياق الأحداث في الرواية ، وخاصة أن ذلك أدى إلى موت المرأة⁽³¹⁾ مع ملاحظة أخيرة تتعلق بعد كل ما يمكن أن يسلباً إليه الروائي لاجتذاب المتلقي مشروعاً في التأليف الروائي .

4 - ج - القارئ الفاعل في الرواية :

الروايات العربية التي تتعد أن تترك في نسجها قطبات فارغة من أجل أن يملأها المتلقي ، قليلة أو نادرة ، ولكنها موجودة ، وبدأ بعضها يسعى إلى توسيع هذه الفراغات المتروكة عمداً من أجل أن يبذل القارئ جهداً لملئها ، مع الإشارة إلى ما يشبه الاستحالة في وجود نصوص قادرة موضوعياً على إعلاء القارئ من بذل بعض الجهد في سبيل متابعة إحالات النص عموماً ، والروائي خصوصاً ، خارج حدود الدلالات المباشرة للمدون في السطور ، والمناخات المختلفة التي يبتعثها النص ، فالنص بتعبير إيكو : " إن هو إلا نسج فضاءات بيضاء ، وفرجات ينبغي ملؤها ومن يبتئ يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ فيتركها ببضاء لسببين : الأول وهو أن النص يمثل آلية كسولة أو (مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها (إلى النص) : والحق أن النص التعظيمي ، أو في حال من الكبت قصوى - إلى الحد الذي تنتهك فيه القواعد التحادثية المألوفة ، ومن ثم لأن للقارئ المبادرة التأويلية حتى لو غلبت فيه الرغبة بعامة في أن يكون النص مؤولاً وفق هامش من الأحادية كاف أن نصاً ما يتطلب إعانة أحدهم لكي يتحقق عمله⁽³²⁾ .

الرواية ذات الطابع البوليسي ، أو رواية الألفاظ المكتوبة أساساً

للناشئة ، من أبرز الأمثلة التي تتطلب قراءتها مشاركة فعالة وعالية من المتلقي ، وعلى الرغم من توجهها إلى الناشئين ، وعدم النظر إليها بجدية في سياق الدرس النقدي - العربي خصوصاً - فقد عمدت الروايات الموجهة إلى من يمكن تسميته قارئاً متطلباً أو متخصصاً إلى السير على منوال الروايات البوليسية والتلفزيونية في إطار فرض إشراك المتلقي في توقع دائب للأحداث التالية ، وإحالاتها ، وللمآل الذي ستسفر عنه الأحداث .

إن استقصاء فعالية القارئ / المتلقي في تسير أحداث الرواية واقتراح المآلات والخواتيم في الرواية العربية المعاصرة ، عملية تخرج عن نطاق الجدوى المتوخاة من تبين تطور الجنس الحكائي في ضوء مواقف المتلقي الذي بلغ تطلبه في نهايات القرن حد المشاركة في تسير الأحداث الروائية ، وأبرز السبل التي اعتمدتها الرواية العربية المعاصرة لجعل القارئ يشارك في صنع النسيج الروائي ، شيء من قبيل تقطيع الخيوط المردية المألوفة ، وطرح عدد من الوحدات والمشاهد والبنى السدائية التي يعجز كل منها عن تشكيل مادة حكاية بمفرده ، ويعجز اصطفاؤها التجاوري أيضاً عن تشكيل حكاية : وبسبب استقلال كل منها ، وتنحيه إلى جهة مختلفة أيضاً . ولكن الحكاية تتشكل بواسطة تدخل القارئ لإيجاد الروابط الخفية بين هذه المشاهد واللوحات والوحدات السدائية وإكمال ما سماه إيكو مساحات فارغة في النص ، وهذا ما نجده في رواية " ذات " لـ " صنع الله إبراهيم بصورة ممتازة ، فالرواية تسير في مستويين : يتكون الأول من حكاية امرأة اسمها " ذات " تولد وتتعم ، وتجد عملاً في أرشيف إحدى الجرائد ، وتتزوج وتنجب وتتحجب . ويتكون الثاني من مجموعة كبيرة من أقوال الصحف المصرية التابعة للدولة وللمعارضة ، مع مقتطفات مما كان يعرض على شاشة التلفزيون ... ، وقد وضعت هذه الأقوال والأخبار المنقولة عن التلفزيون جنباً إلى جنب بشكل يشي بأنها أقوال مبعثرة ولا رابط بينها سوى

صدورها عن وسائل الإعلام ... خلال مرحلة زمنية محددة ، ولاشك في أن جعل هذه الأقوال الخاصة بمتابعة معظم ما جرى من أحداث سياسية وتحولات اقتصادية واجتماعية طرأت على المجتمع المصري في العقدين الأخيرين ، نوعاً من الخلفية المشهدة لحكاية "ذات" التي عرضت الرواية فصولها ، بالتناوب مع الفصول الخاصة بأقوال الصحف⁽³³⁾ ، ولكن ذلك لم يكن الأمر الوحيد الذي حققه وجود تلك الأقوال بالطريقة التي وجدت عليها ، فالرصف الأفقي للتجاوري لأقوال الصحف يجد مسوغات انضمامه إلى خاتمة الفن الروائي عبر عدد من المسارب والسبل ، ربما وقع في طليعتها تلك المساحة المتروكة لفعالية القراءة ، وإعطاء القارئ / المتلقي دوراً متنامياً للإسهام في إكمال بناء العمل الروائي ، وخصوصاً فيما يتعلق باقتراح النهاية ، أو المآل ، أو الخاتمة بحيث لا يكتمل العمل قبل إشراك القارئ في اقتراح نهاية له. ومن المعروف أن أعمالاً روائية صارت تترك نهاياتها مفتوحة على عدد من الآفاق والاحتمالات الممكنة ، فلا ينحصر ذهن القارئ بالرواية الأحادية التي يفرضها المؤلف في نهاية الرواية كما هو معتاد ، وإنما يضع نهاية مصنوعة من السيرة العامة للرواية ، بالتفاعل مع السيرة الخاصة لوعي المتلقي وثقافته التي يسهم في تكوينها عدد كبير من العوامل لسنا الآن بصدددها . لنقع في نهاية المطاف على ما يسمى " الرواية المفتوحة " التي لا تكتمل دون إشراك القارئ في رسم اكتمالها عبر مواكبتها المتفاعلة مع ما تضمه الرواية من أحداث وقضايا وتفاصيل وعبر ما يمكن أن يطرحه من صيرورات مختلفة ، أو خواتيم ممكنة إثر الانتهاء من قراءة الرواية .

والروائيون الذين يعتمدون ترصيف الوحدات البدئية بشكل أفقي، ودون وجود روابط واضحة بين وحدة ووحدة ، نجدهم يفعلون ذلك غالباً ، تحت مناخ شامل من التأثير - المباشر أحياناً وغير المباشر أحياناً - بما لجأت إليه تأليف ثقافية أخرى من عمليات ترصيف مماثلة،

تبدو عشوائية أول وهلة ، ولكن المتلقي المتمرس بالقراءة ، يتلمس أحياناً - نوعاً من الناظم الخفي للوحدات البدئية التي تم رصفها . وحتى لو لم يكن الناظم موجوداً في الأصل ، فإن قراء كثيرين يعدون إلى إحضاره ومحورة الوحدات المرصوفة حوله ، بتأثير دوافع مختلفة بعضها ذو طابع نفسي يرتد إلى التهيؤ الموروث أمام المادة المطبوعة بغض النظر عن محتواها ، وبعضها ينحدر من تكوين ثقافية تاريخية ، تدفع القارئ إلى القيام بعدد من عمليات الالتفاف حول العبارة ، وعدد من التأويل في سبيل تطويع المادة المقروءة وجعلها تستقيم في التكوين الثقافي أو المعتقد لأولئك الذين يقومون بمثل هذه الالتفافات .

ودعوة القارئ إلى المشاركة في تفسير الأحداث والقرارات النهائية ، بشكل صريح أو مضمّر ، ليست وفقاً على الفن الروائي ، بل الأرجح أن الرواية استعارت ذلك من عالم المسرح ، وخصوصاً بعد هدم ما تسميه لغة المسرح " الحدار الدابع " وانفتاح العرض بالتالي باتجاه الجمهور لمحاولة إشراكه في الحوار وصناعة بعض المشاهد ، وللتغلب على السلبية المعهودة لدى الجمهور المسرحي وامتناعه عن المشاركة عندما يدعى إليها خلال مجريات العرض .. صار الممثلون يندسون بين الحاضرين ويشاركون في الأحداث بوصفهم جمهوراً حاضراً ، وليس بوصفهم ممثلين غيّروا مواقعهم .

وللتدليل على الفعالية المتروكة للقارئ أو بالأحرى الفعالية التي يستطيع القارئ أن يمارسها بشكل يمكن عده تلقائياً نستطيع أن نأخذ مثلاً هذه المتوالية مما جاء في أحوال الصحف المصرية حول مبيد جاليكرون :

- " مجلة دير شبيجيل الألمانية : " شركة سيباجاجي السويسرية للأدوية قامت بتجربة المبيد الحشري جاليكرون على أطفال وشبان ... " بعد أن ثبت أنه يسبب أوراماً سرطانية لغنرات التجارب -
ص 35 - 36 .

- شركة سيبياجاجي السويصرية للأدوية تعترف : " بعض الأطفال أصيبوا بالسرطان نتيجة استخدام مبيد جاليكرون عام 1976 " ص 36.
- تقرير أمريكي يسجل ظهور نزيف دموي في بول الفلاحين "العرب " في نفس اليوم الذي استخدم فيه مبيد جاليكرون ص 37 .

- وزارة الصحة في " ... " تؤكد أنها قامت بالمتابعة الصحية على العمال والأطفال في منطقة رش مبيد جاليكرون ولم تظهر أية آثار ضارة على المواطنين بعد ذلك ، كما أن الأبحاث الجديدة على المبيد أثبتت خلوه من الآثار الضارة على الحيوان والإنسان ولهذا أعيد تسجيله . ص 37 .

- نائب رئيس شركة سيبياجاجي السويصرية ... : "مبيد جاليكرون سبب أضراراً صحية للأطفال " ... " بسبب جريهم في الحفول وراء طائرات الرش إلا أنه لم تحدث إصابة بالسرطان فكل ما حدث هو مقاعب صحية " ص 37 .

لقد بحث الكاتب هذه الأقوال كما هو ملاحظ من أرقام الصفحات ، داخل عدد آخر من أقال الصحف المتطوعة بأمور أخرى ، ومن الممكن إجراء عمليات عزل مماثلة لوحدات أخرى ، ينتظمها موضوع واحد ، لنخرج بنص ، يمكن عده نصاً متكاملأ ، ويتمتع بما يؤهله ليكون نصاً حكاياً ، إذا أضفنا فقط بعض حروف العطف والأدوات الأخرى المستعملة في العربية لربط العبارات والجمل ، فتصبح أقال الصحف الخاصة بمبيد " جاليكرون " على الشكل التالي بعد إضافة أدوات الربط المشار إليها بحرف مغاير :

[نشرت مجلة دير شبيجل الألمانية خبراً مفاده أن شركة سيبياجاجي السويصرية للأدوية قامت بتجربة المبيد الحشري جاليكرون على أطفال وشبان " ... " ؛ بعد أن ثبت أنه يسبب أوراماً سرطانية لغفزان

التجارب . وقد اعترفت شركة سيباجاجي السويسرية للأدوية أن بعض الأطفال " ... أصيبوا بالسرطان نتيجة استخدام مبيد جاليكرون عام 1976 ، وهناك أيضاً تقرير أمريكي يسجل ظهور نزيف دموي في بول الفلاحين " ... " في نفس اليوم الذي استخدم فيه مبيد جاليكرون . وبالمقابل فإن وزارة الصحة " في البلد العربي " تؤكد أنها قامت بالمتابعة الصحية على العمال والأطفال في منطقة رش جاليكرون ولم تظهر أية آثار ضارة على المواطنين بعد ذلك ؛ كما أن الأبحاث الجديدة على المبيد أثبتت خلوه من الآثار الضارة على الإنسان ولهذا أعيد تسجيله . ورغم تأكيد وزارة الصحة " في البلد العربي " فإن نائب رئيس شركة سيباجاجي السويسرية " " يعترف أن مبيد جاليكرون سبب أضراراً صحية للأطفال " العرب " بسبب جريهم في الحقول وراء طائرات الرش إلا أنه لم تحدث إصابة بالسرطان ، فكل ما حدث هو متاعب صحية . هذه الأدوات التي بلغ عددها أقل من عشرين كلمة ، يمكن أن يضيفها القارئ أو يضيف سواها ، بشكل تلقائي غالباً ، إذ لا تحتاج إضافتها إلى بذل جهد ذهني ، أو القيام بعملية تخيلية إضافية ، يتطلب القيام بها موهبة أو فعالية ذهنية عالية . وما يقوم به القارئ من مثل هذه الإضافات المفترضة سواء جهر ذهنه بما يضيفه أو أضمره ، يشبه ما تقوم به العين والدماغ من مزج فيزيائي ، فطري أم متخيل ، للنقاط الزرقاء والصفراء المتجاورة داخل المساحات التي يريد رسامو المدرسة التنقيطية مساحات خضراء ، ومثلما تحصل المساحة الخضراء من نقاطها الزرقاء والصفراء ، والنص الحكائي من وحداته البدئية ، يتم تحصل اللوحة التنقيطية المتكاملة ، ويتم أيضاً تحصل العسل الروائي المتكامل .

وفي هذا الإطار ينشأ اعتراض رصين ، يتلخص في التساؤل عن جدوى مثل هذه الالتفاتات ، حول ما يمكن قصده مباشرة وبشكل

بسيط ، حيث يستطيع الكاتب أن يقدم حكايته المكونة من تتالياتها المنطقية ، دونما حاجة إلى هذا التجزيء ، وإلى هذه البعثة التي يمكن أن تطرح إرباكاً ، أكثر مما تطرح إمتاعاً وتسليّة وإثارة ، لأن البحث عن التسويغ ، يعني اعترافاً ضمناً بوجود خلل ما يجب إصلاحه أو تسويغ وجوده ، والإجابة " الذرائعية " النابعة من ضرورات التعامل مع الواقع الذي جاءت الرواية عليه ، ليست مقبولة ، لأنها تحصر مهمة المتلقي أو الناقد بمجرد قبول العمل على ما هو عليه ، أو رفضه بسبب ما هو عليه.

وأياً كانت الإجابة على مثل هذه الاعتراضات ، فإن ما سبق عرضه بشكل مثلاً حياً على أنموذج من الفعالية التي تتصد بعض الروايات تركها للمتلقي .

5 - تعقيب :

لدينا أخيراً مسألتان جوهريتان تتدخلان في صلب انعكاس التلقي على المادة الحكائية ، وينحدر كل منهما من منبع مناقض للمنبع الآخر ، لكنهما يلتقيان في نقطة المعنى إلى استرضاء المتلقي ، من خلال مخاطبته بلغة ذات مستوى متدن غالباً ، لغة يستوعبها المتلقي بيسر بالغ ، ولكنها ترسخ الحالة الراهنة لمؤيته العامة التي يمكن أن تكون ذات طابع سكوني متدن معظم الأحيان :

5 - 1 - مسألة ما يسمى جماهيرية الفن ، أو الفن الجماهيري وعلاقتها ببعض الاتجاهات الماركسية .

5 - 2 - مسألة السرواج بمعناه التجاري ، أو مفهوم المادة الرائجة تجارياً ، وتجلي ذلك في عدد الإصدارات ، ومبيعات الكتب ،

وشباك التذاكر ، وارتباط ذلك بصلب الأنشطة ذات الطابع الرأسمالي في المنطقة العربية والعالم .

ولا داعي لإيضاح ما هو واضح بخصوص سلبية المتلقي ، أو بالأحرى استلابه ، والنظر إليه بوصفه مجرد عجيبة مطواعة قابلة لأي تشكيل من منظور جماهيرية الفن " والنظر إليه بوصفه غيباً ومجرد وسيلة لإدراج الأرباح من منظور المادة الفنية الراجحة .

وأظن الرد واضحاً على تهميش الأدب وتهميش متلقيه ، والرد يأتي من أطر المسألتين نفسيهما ! فمعروف أن " لينين " أصر على ضرورة الارتفاع بمستوى القارئ من خلال مخاطبته بما يفوق مستوى الثقافي الموروث ، ويرى أن الصل الثوري يعني أن ترتقي الجماهير إلى مستوى الفن ، لا أن يهبط الفن إلى مستوى الجماهير . وفي إطار التوجه التجاري الرأسمالي نجد أن الأعمال القادرة فعلاً على تجاوز تخوم الزمان والمكان ، والقادرة على تحقيق الأرباح أيضاً ، هي الأعمال التي تحترم ذكاء المتلقي وطموحه باتجاه المزيد من التطلّب ورقي الذائقة .

لقد بلغ المتفرج / المتلقي في مسرح " غروتوفسكي " حد انتقاء المتفرجين ، وتحديد أماكن جلوسهم سلفاً في قاعة العرض ، مثلما يتم انتقاء الممثلين وتحديد أدوارهم ، وعد " غروتوفسكي " ذلك شرطاً لازماً لاستمرار وجود فن المسرح ، فالمسرح لا يستمر من غير جمهور خاص ، أو بالأحرى جمهور شديد الخصوصية ؛ وما نذكره عن المسرح لا يعدو أكثر من مدخل لطرح تساؤل بشأن إمكانية استمرارية الرواية من غير جمهور خاص بقراءتها ، وخصوصاً أنها باتت تتعرض اليوم ، هي وسواها من فنون القول لاحتجار هائل أمام المبرود المسمية البصرية .

الحواشي

- (1) زعماء الشعر الجاهلي - عبدالمعطي الصمدي - المطبعة المحمودية التجارية بالأزهر بمصر - (1) 1943 - ص 10 .
- (2) نفسه ص 15 .
- (3) الأدب العربي في العصر المملوكي والعصر العثماني - جزءان - د. عمر موسى باشا - جبعة دمشق - ط 1986 - ص 55 .
- (4) شرح القصائد العشر - الخطوب كثريري - تحقيق د. فخر الدين قنادة - دار الأفاق الجديدة - بيروت ط (4) 1980 - ص 6 - ويمكن الرجوع أيضاً إلى بحث في المصطلحات - يوسف يوسف .
- (5) السردية العربية . د. عبدالله إبراهيم - المركز الثقافي العربي - بيروت - دار البيضاء - ط (1) 1992 - ص 28 - تطور أوشا ص من 33 - 40 .
- (6) نجاح بركات وإخفاقه - جون بيرجير ، ت - دار مباح - وزارة الثقافة دمشق ط (1) 1974 - ص 109 ، 110
- (7) القارئ في الحكاية - اميركو بكو - ت أطول يو يد - المركز الثقافي العربي ، بيروت - دار البيضاء ط (1) 1996 - ص 77
- (8) الكلمة في الرواية - ميخائيل باختين - ت يوسف حاتي - وزارة الثقافة دمشق - ط (1) 1988 - ص 9 ، 10 .
- (9) نفسه - ص 34 .
- (10) L'acte de Lecture - théorie de l'effet esthétique.
Wolfgang Iser - Traduit par Evlyne Snyces.
Pierre mardaga Bruxelles 1985. P. 47.
- (11) نفسه ص 47 .
- (12) نفسه ص 48 .
- (13) نفسه ص 49 ، 50 .
- (14) ألف ايالة وايالة في نظرية الأدب الإنكليزي - د. محسن جاسم الموسوي - مركز الإنماء القومي - بيروت - ط (2) - 1986 - ص 29 .
- (15) الشعرية تزيقطن طودوروف - ت. شكري المبعوث ورجاء بن سلامة - دار توبقال - دار البيضاء ط (1) 1987 - ص 35

- (16) المسردية العربية - د. عبدالله إبراهيم - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء - ط (1) 1992 من 57 .
- (17) نفسه - من 63 ، 64 .
- (18) نفسه من
- (19) ساحة الفنا - صلاح صلاح - مجلة الأفاق - بيروت - العدد 39 - نيسان 1982 .
- (20) سيرة مع أبي خليل القبّاني - سعد الله ونوس - اتحاد الكتّاب العرب ط (1) 1973 - من 8 .
- (21) الرواية العربية في رحلة الطاب - علي شكري . عالم الكتب - القاهرة ط (1) 1971 - من 64 .
- (22) القارئ في الحكاية - أمبرتو إيكو - من 70 .
- (23) المستنقع - حنا مينة - دار الآداب - بيروت - ط (3) 1985 - من 304 ، 305 .
- (24) نفسه - من 326 .
- (25) عشاء المائم - فاضل الربيعي - دار الجليل - دمشق - ط (1) 1986 - من 81 ، 82 .
- (26) الأشجار واخوتها مروي - عبدالرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط (4) 1983 .
- (27) شرق المتوسط - عبدالرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط .
- (28) النهايات - عبدالرحمن منيف - دار الآداب - بيروت ط (1) 1978
- (29) ولاية لأعشاب البحر - حيدر حيدر - منشورات طحفاة - ط (1) 1983 .
- (30) القاطر - حنا مينة - دمشق - ط (1) 1972 .
- (31) الخيول - أحمد يوسف داود . وزارة الثقافة - دمشق ط (1) 1976 من 94 .
- (32) القارئ في الحكاية - أمبرتو إيكو - من 63 ، 64 .
- (33) ذات - صنع الله إبراهيم - دار المستنقل العربي - القاهرة - ط (2) 1993 .



- 1 -

* الفضاء الحدائوي : وعي الحدث الشعري

* كملت المقاربات النقدية الحديثة

التي عرفها النصف الثاني من القرن

العشرين حول قضايا الشعر العربي

المعاصر ، أحد الاتجاهات الأساسية

التي احتدم النقاش والجدل حولها بين

نقادنا منذ مدة ليست بالقصيرة ، ولا تزال تثير جدلاً متواصلاً ، ومتشعباً ،

ومثيراً في آن واحد ، محاولين تفحص ودراسة آليات التحديث الشعري

الذي يؤلف الأساس للفكري والجمالي في الكشف عن رؤية حديثة

لقضايا التعبير الشكلي والبنائي والسوسبولوجي والبنية الإيقاعية

والأدائية وأساليب التجديد فيها ، والبنية اللغوية وقدرتها في انتهاك

قانون المعيارية والوصفية . وقد بذل الشعراء والنقاد العرب - من

منظري الحدث العربية - جهوداً واضحة ومتميزة في الجهد النظري

والإبداعي والتطبيقي ، وفي دراسة مصطلحات الحدث ومفاهيمها

والتجديد الشعري والأدائي والتعبيري وآلياته من أجل إنضاج رؤى

خاصة بهم في المفهوم والمصطلح والإشكالية والمرجعية . وكان لكتابات

أونيس (زمن الشعر ، الثابت والمتحول ، صدمة الحدث ، في الشعرية

الحديثة) وكمال أبو ديب (في الشعرية ، والبنية الإيقاعية جدلية الخفاء

والتجلي ، والحدث واللغة والنص) ويوسف الخال (الحدث في الشعر)

وكمال خير بك (حركية الحدث) ومحمد مفتاح (استراتيجية النفاذ ،

ودينامية النص) وخالد سعيد وجابر عصفور ويمنى العيد وعبدالله

الغذامي (الخطيئة والتكفير) وعبدالملك مرتاض وغيرهم من منظري الحداثة العربية أهمية استثنائية في بلورة وفحص وتأسيس هذه المفاهيم، ودراستها ، ووضع بعض أسسها في مجال الشعرية الحديثة ، وفي سياق هذا الجهد النظري لا يمكن إغفال إسهامات وجهود النقاد والشعراء في منطقة الخليج العربي ، وأخص بالذكر منهم شعراء ونقاد المملكة العربية السعودية والبحرين والكويت ، ودورهم الجدي والمتميز في كشف (اللبس) الذي غلف الكثير من مفاهيم الحداثة ومصطلحاتها ، مما جعلها قد غدت مصطلحات غامضة ، غامضة بعيدة عن الفهم والتصور والاستقرار النسبي .

ويعد الشاعر والناقد والباحث الدكتور علوي الهاشمي من بين النقاد القلة اهتماماً وفحصاً ودراسة لأدب منطقة الخليج العربي ، فقد أسهم ومنذ وقت مبكر في تفحص سمات الحداثة في الشعر العربي بشكل عام ، والشعر في البحرين والخليج العربي بشكل خاص ، ودوره النقدي في تأسيس بنيته التشكيلية الجديدة ، وفي فك مغاليق وآليات التحديث الشعري الذي يغلف النص ، ويمسهم في حفر وتحليل شفراته وطبقاته ، وركز في سعيه لتحقيق مظاهر هذا التحديث في كتاباته ودراساته العديدة كـ (ما قالته النخلة للبحر عام 1981 ، وقراءة نقدية في قصيدة حياة تقاسيم ضاهي بن الوليد عام 1989 ، وشعراء البحرين المعاصرون عام 1988 ، والسكون المتحرك عام 1992) وأخيراً كتابه الشائق عن ظاهرة التناس والتضمين البديهي في الشعر السعودي الحديث والتي أسماها (ظاهرة التعلق النصي) الذي صدر عن كتاب الرياض (52 - 53) الذي ترعاه وتصدره مؤسسة الإمامة الصحفية في المملكة العربية السعودية عام 1998م - 1418هـ ، محاولاً وضع منظومات أساسية لفحص هذه الظاهرة وإبداء رؤية متكاملة في المفهوم والمصطلح والشكل واللغة والواقع وأية بنية جديدة لمكونات النص الشكلية ، وهي بنية جديدة

لرؤية العالم والأشياء لغرض إعادة قراءة هذه النصوص من جديد ، وممارسة القراءة الإستتغرافية لهذه النصوص ، إذ يمضي الناقد من خلالها إلى التأويل الذي يقدم به المعنى ، ويستحضر بالفحص والدراسة والمعينة العلائقية الغالبة في ثنايا هذه النصوص والتي تربطها مع غيرها بوشائج الجوار والتأثر والتأثير ، فملاً بذلك فضاء النص ، ويسد فراغاً ويردم ثغرة ، ويوصل منقطعاً بين الثنائيات . ويظهر مغيباً وراء الصحو ، ويبحث عما بين المنظور وغير المنظور من وشيجة ، وعما تحت القشرة من طبقات التآلف والتشاكل والتخالف والتضاد والمواعة بين نصين يعودان إلى علاقاتهما التجاورية والذاتان بقيما بها المفوضات التناصية والتعائقية مع باقي الوحدات التي تتشكل بها بنية نصية ، وتأتلف معها نمفاً واضحاً . ولقد تعدت مسألة العلاقات التجاورية بين الألفاظ إلى دائرة أعظم اتساعاً ، سجلت فيها الإنجازات في مجال الدراسات اللسانية والسميولوجية ، ولعل أهم هذه الإنجازات الهائلة دائرة (التناص) التي تجاوزت اللغة فيها - كما يقول د. منذر عياشي في مقدمته الممتعة (النقد ومولد المصطلح) - حدود العلاقة بين الجمل في إطار النص ، لتصبح علاقة بين نصوص تستدعيها بنية الثقافة وتعطيها إمكان التعلق فيما بينها . فالنص ليس كياناً تاريخياً ، نقرأ فيه أخبار ما كان وما حدث ، ولكنه كيان أنثروبولوجي وأنطولوجي في الوقت نفسه . وإن اللغة لترسم فيه كل نماذج تعلق التراث الإنساني وتناصه أسطورة وفكراً و... وفلسفة نشوءاً وتكويناً ، هدماً وإعادة بناء . وإن هذا التحول في رؤية النص قد استدعى تحولاً آخر في الأهداف القائمة خلف كل عمل كتابي . فالأعمال الإبداعية والنقدية لم تعد تتجه بمهماتها إلى التفسير ، تغيير النصوص وتغيير العالم ، ولكنها غدت تتجه بمهماتها إلى قراءة النصوص وفهم العالم . وإلنا لنحسب أن هذه الدراسة تفتح أفقاً جديداً لمثل هذه القراءة ، ولمثل هذا الفهم . ويبقى أن نقول إن الدكتور علوي الهاشمي في هذه الدراسة - والقول لا زال للدكتور منذر عياشي -

قد استطاع أن يضع مفهوماً جديداً إلى جانب المفاهيم الحديثة ، ومصطلحاً رائداً يعبر عن قضية خاصة من قضايا علم النص ، له مضمونه ، وحدوده ودوائر اشتغاله . وإنه لجدير أن يذكر إلى جانب التناص والنص الجامع ، والنص الموازي ، والنص الشارح ، والتعلي النصي ، والتحول النصي ، إلى آخره ، فقد آن للنقد العربي الحديث ، وقد بلغ مرحلة النضج ، أن يبدع مفاهيمه ومصطلحاته بصدد تطوير أساليب الفحص والقراءة النقدية الحديثة التي تستند إلى فحص ومعاينة ودراسة المؤثرات والتفنيات والثيمات التي تقع داخل فضاء النص بتأثير الأدوات والمفاهيم والملفوظات الخارجية التي سلطت عليه - بوعي أو بدون وعي - والتي أحالته إلى نظام ونسق وطاقة أدائية وتوليدية لما لا نهاية له من النصوص التي يمكن أن تتوالد عن نص سابقاً إنطلاقاً من تعددية الرؤية والمفهوم **والأساق والبنى** والأنماط التي عرفها الشعر العربي الحديث بفعل عوامل وتطورات الحداثة والتجريب الشعري .

- 2 -

* التعلق النصي في الشعر السعودي الحديث : بنية النص الغائب

* ويشكل كتاب الناقد الدكتور علوي الهاشمي (ظاهرة التعلق النصي في الشعر السعودي الحديث - 1998) منحىً جديداً لقراءة الشعر العربي الحديث في المملكة العربية السعودية ، وتحليل مكونات الخطاب الشعري وآلياته وأنماطه ، وتضاهك المستويات اللسانية والنصية واللغوية مع البنية الجمالية والتشكيلية والمعرفية التي تكشف المستوى التركيبي والأمني الذي يستنطق النص ، ويحدد العلاقات التي تحكمه ، والموجهات الخارجية والداخلية التي تهيم عليه ، والتي تبحث عن

مجاهلته ، والمقاربات المفضية إلى أسرار وأغواره ، وتكاثر وجهات النظر المنهجية التي تدعي أنها مؤهلة - بقدر أو بآخر - لمقاربة النص، والقدرة على استنطاقه وفك رموزه ، وفهم طبيعته . ويستند الباحث في اختيار الظاهرة على المعايينة والقراءة المتعددة المعاني في التراث النقدي القديم والمعاصر ، مما يساعد الدرس النقدي الحديث - كما يشير الباحث - على النظر إلى القضية باعتبارها ظاهرة واحدة متكاملة لها قوانينها الممتدة ، ومصطلحاتها الجزئية أو الداخلية الموزعة على طرفي الحداثة والتراث ولها صورتها الكلية وتفصيلها الخاصة التي يوظفها مصطلح (التعلق النصي). من أجل قراءة وتحليل نص ما باعتبار أن الشروط والظروف التي يفرضها النص نفسه ، والتي يعكسها بإشارات وإيحائاته وتصريحاته وتعيناته وملفوظاته هي التي تحفز على اختيار هذا المنهج .

وإذا كانت الكثير من المصطلحات الشعرية والنقدية الحداثوية قد استقرت ، وأخذت تتشكل ملامحها ومفاهيمها ومرجعياتها ، فإن مفهوم التناص لارال فلقاً غير مستقراً بسبب تنمائه إلى أفق الحداثة الغربية ومفاهيمها السيميولوجية والحديثة والإستمولوجية مما جعله يتقاطع مع العديد من المصطلحات والمفاهيم النقدية العربية التراثية والمعاصرة كمفاهيم (المسرفات الأدبية والتضمين البديعي والمعارضات الشعرية). وبعد الناقد الدكتور محمد مفتاح من بين أهم النقاد العرب الذين درسوا هذه المصطلحات ، وقام بتحديداتها في كتابه الهام والشائق (تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص - 1985) حيث حدد مفهومه بقوله (هو تعلق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة) ، كما أطلق الباحث محمد بنيس مصطلح (النص الغائب) على ظاهرة (التناص) في مجمل كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)، والباحث الدكتور عز الدين المناصرة أمماه بـ (التلاص) الذي يعود

لمفهوم بدائي للتناص حسب مفهوم الناقدة الفرنسية (جوليا كريستيفا) والبعض الآخر بـ (تداخل النصوص وتقاطعها) وغيرها . وقد أخذ الناقد الدكتور علوي الهاشمي هذه المفاهيم ولجّرح مفهوماً خاصاً به سماه (التعلق النصي) الذي يعني عنده وجود علاقة ما تربط بين نص شعري وسواه من النصوص الشعرية سواء كانت هذه العلاقة جزئية أم كلية ، إيجابية أم سلبية . وقد أثر الباحث استخدام مصطلح (التعلق) على غيره من المصطلحات لما فيه من تعبير واضح عن دلالة ما يعبر عنه حول (الدخول في علاقة) في حين قد يلتبس معنى مصطلح (التناص) مع معاني عدد من المصطلحات المشتقة من المصدر نفسه مثل : التنصيص والنصائية والمناسبة والنصوصية والنصبة والتناص ، كما يمكن عده مصطلحاً مفتوحاً لجميع أنواع العلاقات ومستوياتها مما يمكن أن ينعد بأصرتة بين نص وآخر دون الإلتزام بمستوى محدد إذ يفتح مصطلح (التعلق) النصي بدلالاته الواسعة إلى مختلف أنواع العلاقة ومستوياتها، تاركاً لبقية المصطلحات المذكورة وغير المذكورة ، فرصة التعبير عن المنحنيات الجزئية الخاصة من ذلك الإطار في التعلق ، وبمثل هذه الحيوية والمرونة اللتين يختص بهما مصطلح (التعلق النصي) فقد طبقه على شريحة كبيرة من الشعر السعودي الحديث التي ترتبط بعلاقات مضمونية أو بنوية أو تشكيلية أو لغوية أو أسلوبية غيرها من النصوص (القديمة أو الحديثة أو المعاصرة) والأوروبية (الترجمة أو في لغاتها الأصلية) التي ظهرت في هذه النصوص بشكل واضح أو صريح ، أو مخفي أو مغيب أو بشكل تداعيات شعرية أو نفسية أو صياغية ربطت بين أجواء التجريبيين .

وقد قسم الباحث كتابه هذا إلى توطئة وأربعة فصول وخاتمة . ففي التوطئة أجاب الباحث عن سؤال ما يعنيه بمصطلح التعلق النصي ، وسبب اختياره له ، وعلاقته بأهم المصطلحات الحديثة مثل (التناص ،

والنص الغائب وتداخل التصوص وتقاطعها .. إلخ) وقد تناول فيها أفكاراً في (التناص) و(التعلق النصي) و(المسقات الشعرية) وتحديد إشكالية مصطلحها في الماضي والحاضر من خلال رؤية نقدية صائبة ركزت على بلورة هذا المصطلح وتحديده وحاول من خلال إمكانياته ومقدراته النقدية والشعرية إظهار دلالة هذا المصطلح وأهمية شيوعه ، واستخدامه كلائقة عريضة وإطار واسع تندرج ضمنه سائر المصطلحات التراثية المرتبطة بهذا المدلول مثل (المعارضات والنقائض والإخوانيات وسواها).

أما الفصول الأربعة الباقية فقد تناول فيها الباحث هذه الظاهرة في نماذج من الشعر السعودي الحديث قد تناصت وتعالقت مع بعضها كما في قصيدتي الشاعرين سعد الحميد (مرجان) و(صدي مرجان) للشاعر محمد الزويد النفعي والتي لا ينكر فيها الشاعر النفعي هذه العلاقة الحميمة بين القصيدتين ، ولا يحصرهما في حدود الإعتراف الذي توحى به مفردة (صدي) بل كانت مشاركة استحضرت ماضي الأيام بالطائف كما نجد ذلك في الفصل الأول حيث رصد الباحث الهاشمي هذه التجربة الحية في التعلق النصي ، وأن القصيدة التناصية تقرأ من عنوان القصيدتين إذ إن النفعي كان شريكاً للشاعر الحميد في تجربته الواقعية قبل أن يشاركه أو يدخل معه في علاقة فنية متناصية من خلال استخدام مفردة (مشاركة) التي جاءت متوسطة بين قسمي المقدمة إلى مسألة التعلق النصي والحياتي سواء بمواء ، بدليل أن الشاعر النفعي أردف المشاركة بجملة فعلية يصف بها المشاركة هي (استحضرت ماضي الأيام ...) ثم نص على طبيعة هذه الأيام على المستويين الزماني والمكاني بدءاً من البؤرة المركزية المهيمنة على طبيعة التجربة اسم الشخصية (مرجان) التي تدور على محورها المركزي بنية كل من القصيدتين المتعلقتين تعالقاً نصياً خصباً قابلاً للتوالد والإندماج التي كان لها تجليات واضحة على مستوى كل من البنية المسطحية والبنية العميقة

ففي القصيدتين ، نحل أهمها على مستوى الدلالة ابتكار الاسم وإطلاقه على الشخصية بعد شحنه بكمية من الدلالات المتناقضة التي جعلت اسم (مرجان) حالة اشتمالية مضطربة في كل مواضع وروده في القصيدتين . كما كان من أهم تجليات توظيف الاسم على مستوى البنية الصيقة ما اتسع إليه الاسم من دلالات رمزية وما نتج عنه من تعالق نصي خاص بكل قصيدة مع الموروث الشعري العربي . يقول الشاعر سعد الحميد في قصيدته (مرجان) :

(جانا العبد

يا سيدي والعبد جانا)

مرجان يدعى عند الناس

— (يا سيدي والعبد جانا)

لا يعرف أحد اسمه

إلا من خبره

يعرف ماذا يفعل طول العام

في البستان وفي الركبان

بحرث .. يزرع .. يحصد .. يحرس

بشيل .. يحط كما الآلة ..

أما الشاعر محمد الزويد النفيعي فيقول في (صدي مرجان) :

يا سيدي والعبد جانا .. يا سيدي نبغي الغبانا

يا سيدي مقطع جديد

ويرجع المدفع أركان السوق

ليعود العهد المرزوقي

لقينته .. لصبيته

يجتاز الركبان .. يفضي .. في الإبط الأثواب

في اليمنى الشعاب

يسترق الصوت من الأصدا ...

وفي ختام هذه الوقفات المتعددة الزوايا في القصيدتين المتعلقتين نصياً (مرجان) و(صدى مرجان) للشاعرين سعد الحميديين ومحمد الزويد النفعي يستنتج الباحث أبرز سمات هذا التعالق النصي في أن التجربة الحية ذات البعد الواقعي المشترك زمانياً ومكانياً بين الشاعرين مثلت منطلقاً لمسألة التناص الغنية الأمر الذي يعكس اهتمام الشاعر السعودي بمسألة الصدى الفني المستمد من صدق التجربة كأرضية مشروعة وصالحة لتحقيق ظاهرة التعالق النصي ..

وفي الفصل الثاني تناول الباحث بعداً جديداً يتمثل في التعالق الثقافي والبنائي الذي يشكل حالة خاصة من التعالق النصي وهو (التناص الإيقاعي) الذي يضاف إلى الحالات التي سبق وأن درسها الباحث وقام بتحليلها ، وهو تناص قصيدة الشاعرة لطيفة قاري (إن جُنت الأحلام) التي تعالقت بها نصياً مع قصيدة الشاعر اليمني أحمد ضيف الله العواضي (إن جُنت الحركات) والتي وفرت الفرصة للباحث للتطبيق على مظهر التناص الإيقاعي من جانبته الثقافي والبنائي . فالجانب الثقافي فيما يبدو هو المحرك للشاعرة السعودية تجاه تلك القصيدة اليمنية التي اتخذت من مسألة الإيقاع أو الأوزان العروضية موضوعاً لها تتكئ عليه في بناء رؤيتها الشعرية وصورها وبنائها العام . ويبدو أن الشاعرة قد وجدت في قصيدة الشاعر اليمني العواضي

(إن جئت الحركات) متنفساً لها من شأنه أن يحررها من عقدها تلك ، ولو مؤقتاً ، فراحت تعارض القصيدة أو تتعلق نصياً معها لعلها تطلق العقدة العروضية من عقالها . والقصيدة اليمنية واضحة في رؤيتها ونزعته نحو التحرر من قيود العروض وتفاعيل الأوزان ، ابتداء من عنوان القصيدة ، على الرغم من التزام الشاعر التزاماً دقيقاً بنظام التفعيلة الوزني في قصيدته . وهذا بدوره ما يعبر عنه خضوع العواضي نفسه للعقدة العروضية إياها ، وإن كان من زاوية أخرى فهو يقول في مطلع قصيدته :

إن جئت الحركات لا مستظعن بجدي ولا بلد يحبك يا فني

فتجسبه الشاعرة لطيفة قاري في المقطع الرابع من قصيدتها على هذه الرؤية (الإيقاعية) التي توقفت أجزاء الوزن الخليفي ، وتفاعيله البيتية إطاراً بنانياً وصورياً في إبراز تلك الرؤية . فهي تسخر المقطع الرابع بأكمله لذلك قائلا :

كسرت بحور الشعر حين بكت ، توعدني الحنين إلى البكاء

مترادفان أنا ومسراتنا البعيد إلى الشقاء . ماذا

تبقى سحر مركبنا العجوز يخب في بحر الخليل

متفاعن أدركت فيه نهاية الأشياء مبتداً

الرحيل .. فعلن أطلقت به الوقوف على

تضاعيف السؤال . مترادفان أنا وهذا الوقت

مصلوب على ثبح المحال . متفاعن فعلن

لتكتمل الحكاية في يدي . قيدان من ورق

يشد حديد مركبنا إلى وتد الظلال .

وقد تطرق الباحث إلى مستويات أخرى من التناص الإيقاعي الذي أسس للرؤية الشعرية والبناء الفني في كلتا القصيدتين اتكأ عليهما الشاعران في بناء قصيدتيهما ، مما اختلفا فيه أو اتفقا عليه من خلال المستويات التعالقية المتقابلة التي حددها الباحث في (العنوان واللائمة الافتتاحية واللائمة الخطابية وتفاعل عروضية وسياقات عروضية وسياقات فنية ولغوية ومرجعيات ثقافية وتتصاصات لفظية وصورية) كما يمثل الكشف عن المستويات الرمزية الثانوية والثاوية وراء العناصر العروضية الموظفة في النصين المتعلقين ، وتحليل الهم الإبداعي المختلف وراء الهم الإيقاعي بعناصره الثقافية الإطار المنهجي التي اندرجت ضمنه صور المقاربات النقدية التي قام بتأصيلها الباحث . وفي ختام هذه المقاربة النقدية للتعالق النصي بين القصيدتين أشار الباحث إلى نوع خاص من الأهمية اكتسبته قصيدة لطيفة ، وهي أنها بهذا التعالق النصي قد لفتت لفتاه عدد كبير من القراء والنقاد إلى أهمية هذا الشاعر اليمني (أحمد ضيف الله الحواضي). ولم يكن تجاهلها الإشارة إلى تلك القصيدة وما أثاره ذلك من قضية في الساحة الثقافية السعودية إلا مضاعفة لتلك الأهمية ، تحدد الشاعرة عليها في كل الأحوال ..

وفي الفصل الثالث درس الباحث ظاهرة التعالق النصي بين الشاعرين المصري إبراهيم ناجي وقصيدته المشهورة (الأطلال) والسعودي غازي عبدالرحمن القصيبي وقصيدته (صدى من الأطلال) محاولاً استنطاق حالة التقمص الروحي بين الشاعرين وخلفيات العلاقة التناصية الغائبة ودراما الإحساس بالزمن وبنية التعالق الجامعة وقانون التضاد ومظاهره الفنية ووجود المرأة كمرآة الروح الشعرية عند الشاعرين وهي علاقة تم استخدامها من قبل الشاعرين في القصيدتين المتعلقتين ، بمستويات مختلفة من شأنها أن تكشف عن نقاط الاختلاف والانتلاف بين التجربتين كلتيهما . ويشير الباحث الهاشمي بهذا إلى أن

يقدم الدكتور غازي القصيبي ، وهو شاعر كبير معروف ، في المقدمة التي صدر بها قصيدته دليلاً دامغاً على هذا الشعور الذي يتلبس الشاعر اللاحق عندما يقف أمام نص سابق ، وينوي الدخول في علاقة ما ، كما أن في عنوان قصيدة غازي (صدى من الأطلال) دليلاً آخر ، على أن التعلق النصي لا يتأسس دائماً على روح المنافسة والرغبة في التفوق . فأسباب اتصال الشعراء بمرجعياتهم المختلفة أكثر من أن تحصى أو تحصر في سبب . فلم تكن قصيدة (الأطلال) لإبراهيم ناجي ، بعدة عن تجربة الشاعر القصيبي الثقافية والوجدانية والفنية باعتباره شاعراً يتأجج بالرومانسية في ذلك الوقت ، إذ يمثل شاعر مثل إبراهيم ناجي نموذجاً مميزاً ، كما تمثل قصيدة (الأطلال) في نظر الشاعر القصيبي ومجايليه من الشعراء والمتذوقين واحدة من أروع القصائد في شعرنا العربي الحديث . ويبدو أن في قصيدة (الأطلال) روحاً قد سرت في أعماق غازي منذ وقت مبكر وهي روح تتجاوز الجانب الفني وتخرق حواجز اللغة إذ أودعت (الأطلال) عن طريق اللغة والصورة والإيقاع سرها في أعماق الشاعر القصيبي ، وأنشأت روحها في مدى تجربته تلك وصار الهجس بها هلامياً فيما يبدو . وإن القارئ المتأمل لقصيدتي (الأطلال) لإبراهيم ناجي و(صدى من الأطلال) لغازي القصيبي لابد أن يشعر بنقطة الالتقاء الجوهرية بينهما على مستوى المضمون الشعري ، والمتمثلة في ذلك الإحساس الدرامي المفجع بالزمن واتحدار العمر نحو نهاياته الأخيرة حتى يتخايل شبح الموت أمام كلا الشاعرين ، كما في هذه الأبيات في قصيدتي الشاعرين . يقول الشاعر القصيبي :

كل ما أخشاه أني راحل عن أمان بين عينيك تجول
فإذا غبت فقولني إنه قال في عينيك أحلى ما يقول

• • •

كنتم الشوق .. ولو باح به فقهقه الشبيب على مفرقه

شبح الستين في خاطره وصدى الخمسين من منطق

أتمشى في خريف ما له من ربيع بعده يرجع زهره
في شتاء يرتدي الثلج ولا يرتضي صيفاً يرد الثلج خضره

والتي تتناص مع مقاطع من قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي الذي يجعل هذا الإحساس الدرامي نقطة تعالق وجذب قوية بين النصين ، يزيدا عمقاً ربط الإحساس بمخاطبة المرأة لدى الشاعرين كليهما كما في قول إبراهيم ناجي :

يا غراماً كان مني في دمي قدراً كالموت أو في معصمه
ما قضينا ساعة في عرسه وقضينا العمر في مأتمه
ليست شعري أين منه مهربي أين يمضي هارب من دمه

ARCHIVE

إن الشاعر القصصبي حين يتعالق نصياً مع قصيدة إبراهيم ناجي، إنما هو يترسم آثار من سبقوه بالخطي (الواقعية والغنية) وهم في طريقهم نحو (الأطلال). كما أنه يحاول أن يتحسس في مجاهل أعماقه تلك البذور الحزينة الدفينة التي جعلته في مستقبل حياته الأدبية يحفظ بالكامل قصيدة (الأطلال) ويعجب بها أشد الإعجاب ، ويكتب عنها محاضرة ، ويذكرها في سيرته الشعرية كعلامة فارقة . وأقصد بذلك (حالة اليتيم) التي تكون الينبوع الحي الذي تفجر عن تجربة القصصبي الشعرية برمتها .

ويشكل مظهر التناص والتعالق النصي مع شعر التراث العربي القديم وشعراته الفصل الرابع والأخير من فصول المقاربات النصية حول ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث ، ويعد مظهر التناص

مع شعر التراث العربي القاعدة الكبرى التي قامت على أرضيتها ظاهرة التعلق النصي برمتها ، والرحم الولود التي أنجبها وأخصبها ورعاها ، وهذا أمر بديهي - كما يقرر الباحث الهاشمي - فحسب التراث هو الأصل العربي الذي تفرعت منه شجرة الحداثة الشعرية في الوطن العربي كله . لذلك يندر أن يجد الباحث شاعراً من شعراء المملكة أو الوطن العربي لم يتصل على نحو من الأنحاء بشاعر جد من شعراء التراث العربي ، أو يتقاطع معه أو مع أحد نصوصه أو بعض أبياته تقاطعاً مضمونياً أو إيقاعياً ، أو كل ذلك في بعض حالات الاحتذاء أو المعارضات الشعرية . وقد درس الباحث نماذج في التعلق النصي مع التراث لأبرز شعراء المملكة ويقف في المقدمة منهم الشاعر محمد علي - عميد الشعر السعودي الحديث - الذي تناص في قصيدته (غارة الفجر) مع قصيدة للشاعر المعروفة (عيد بأية حال عدت يا عيد) والشاعر سعد الحميد في قصائده (الأحضان تموت معلقة) مع قصائد المتنبي والناطقة وأبي العتاهية وقصيدته الأخرى (ابتعد عنها .. ودعني) التي تزدحم بعدد غير قليل من التناصات الشعرية التي هيمنت على القصيدة للمعري ومحمود حسن اسماعيل وشعر شعبي ونشيد شعري وطرفة بن العبد ، والشاعر أحمد صالح الصالح في قصيدته (في ضيافة أبي الطيب) التي يتناص فيها مع الشعراء أبي الطيب المتنبي وريد بن الصمة وسحيم بن أبي مصعب وغيرهم . والشاعر علي الدميني في قصيدته (الخبث) التي يتكلم فيها على شخصية طرفة بن العبد وقصيدته وزناً وقافية ، والشاعر محمد عبيد الحريفي في قصيدته (اللوحة السابعة) التي تعلق فيها مع قصيدة الشاعر الجاهلي (أبي نصر البراق) ، والشاعر محمد جبر الحريفي التي تناص في قصيدته (كسرة الماء) مع الشعراء الشنفرى ومالك بن الريب وعنترة بن شداد العبسي ، وأخيراً الشاعر إبراهيم أحمد الوافي في قصائده (ما لم يقله امرؤ القيس) التي تناص فيها مع الشاعر امرؤ القيس و(سطور مفقودة

من رسالة المتنبي إلى جدته) مع الشاعر أبي الطيب المتنبي و(عارية الانتظار) مع شخصية الشاعر ابن شهيد الأندلسي ، ومجموعة قصائده الجديدة في ديوانه (سقط سهواً) التي تناص فيها مع قصائد طرفة بن العبد ولقيط بن معمر الأبيادي وعنترة العجمي والناطقة وأبي فراس الحمداني والمنتبي وأبي تمام .

- 3 -

خاتمة : التعالق النصي : بؤرة النصوص :

* لقد كانت أهم مميزات كتاب الناقد الدكتور علوي الهاشمي (ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث) أنه احتفظ بحيوية طرح مسألة وظاهرة (التناص) و(التعالق النصي) و(المعارضات) و(المسرات الشعرية) وإشكالية مصطلحاتها بهذه الشمولية الواسعة والرؤية المعقدة المتفحصة من خلال جهد تنقيري وتطبيقي واسع ابتداء من ظهور هذه المصطلحات في النقد العربي القديم وحتى (نظريات الحداثة وما بعد الحداثة) في النقد الجديد التي أفاد منها في تطوير أدواته وإمكاناته ومقدراته النقدية ، وهو كما أظن - أول جهد نقدي عربي في منطقة الخليج العربي - بعد جهد الدكتور محمد مفتاح - أحاط بهذه الإشكالية ، وبهذه السعة ، مالكا القدرة الإستنتاجية لهذه النصوص وفي اختيار النص المعبر المؤدي المالك لعناصر البقاء ، وشرائط إمكان الغوص فيها ، إذ عمد فيه الباحث إلى قراءة متأنية تتعقب الدلالات ، وتحاول أن تربط بين ما يسمى في النقد الحديث بعلاقات الحضور والغياب من خلال منهج التحليل والتطبيق ومباشرة النص ، بعيداً عن فضاءات التنظير إلا بالقدر الذي يخدم التطبيق والمقاربة النصية ، وهو أمر جعل الباحث يكتشف بأن ثراء القصيدة العربية بشكل عام ،

والقصيدة العربية في الخليج العربي والمملكة العربية السعودية بشكل خاص ، قادر على الإحياء بملامح نظرية خاصة مصدرها ثقافتنا وحضارتنا وشخصيتنا العربية . الأمر الذي يمكن أن يشكل إضافة حقيقية، مهما يكن حجمها ، إلى الفكر النقدي العالمي ، وما حرصه على استخدام مصطلح جديد هو (التعالق النصي) المعتمد في النقد العالمي والأوربي ، والعربي الحديث ، إلا مثال على ذلك وهي عملية شاقة ومجتهدة بدأت فيها محاولات الناقد الهاشمي منذ وقت مبكر استطاع أن يعقها ويتفحصها ويستنطقها بدقة متناهية بما عرف عنه من مثابرة واجتهاد ، سواء في ميادين الإبداع - الشعر - أو في ميادين النقد ، وأن يؤسس من خلالها رؤية متمكنة لا من خلال الثوابت النقدية المعروفة ، والذائقة الشعرية السائدة والمألوفة، بل بالخروج على هذه الثوابت ، ولكنه خروج الواعي المتمكن بحرفته وأدواته ، القادرة على التحديث والمواءمة بين معطيات الماضي ، وصلتها بمقترحات الحاضر التي تهيمن كموجهات نصية تنشط داخل هذه النصوص وتشير فيها إلى (التداخل النصي) أو (النص الغائب) التي تحول هذه النصوص إلى فاعلية نصية تطفح بالشعرية ، غير أن اقتصار هذا التطبيق على نماذج بعينها برغم أهميتها التجديدية والحداثية لا يعطي الناقد الهاشمي في اختياراته وتطبيقاته واسعة وكبيرة لبيان قيمة هذا الجهد التنظيري ، وقيمة النماذج الجيدة والريئة من المشروع الحداثي الجديد للنقد العربي على الرغم من أن الكثير من المصطلحات والمفاهيم النقدية الحداثية مازالت هي الأخرى تتعدد وتتنوع بتعدد المبدعين من النقاد والمناهج والأدوات النقدية التي يمتلكونها ويتفحصون بها وبآلياتها وتقنياتها نماذج شعرنا العربي الحديث .

